شعر (أبو ذؤيب الهذلي)

دراسة أسلوبية

شعر (أبـو ذؤيـب الهذلي)
دراسة أسلوبـيـة

تأليف :

د. عواد صالح علي الحياوي

اسم الكتاب: شعر (أبو ذؤيب الهذلي) – دراسة أسلوبية

المؤلف: د. عواد صالح علي الحياوي

سنة الطباعة: 2015

كمية الطباعة: ألف نسخة

الترقيم الدولي: ISBN 978-9933-22-018-1

جميع العمليات الفنية والطباعية تمت في:

دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع

يطلب الكتاب على العنوان التالي:

دار ومؤسسة رسلان

للطباعة والنشر والتوزيع

سوريا - دمشق - جرمانا

هاتف: 00963 11 5627060

هاتف: 00963 11 5637060

فاكس: 00963 11 5632860

ص. ب: 259 جرمانا

www.darrislan.com

الإهــداء

لوالديّ

ولزوجتي

وأبنائي

الذين صبروا وصابروا وكابدوا معي

المقدمـــــة

الحمد لله حق حمده والصلاة والسلام على من لا نبي من بعده سيدنا محمد ﷺ أما بعد:

فالشعر ديوان العرب، وسجل تاريخهم، ومآثر حياتهم، بكل أشكالها وألوانها.

ولم يزل السفر إلى كعبة ذلك الشعر فهو قبلتهم قديماً وحديثاً من حيث الرواية والجمع والدراية. والبحوث التي تدور في فلك ذلك الشعر كثيرة والاهتمام لا حدود له بهذا المرج الذي يبدو سهلاً مرة ووعراً مرة أخرى.

ومن هنا فالتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة وفكر وعاطفة؛ فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة لم لا؟ والشعر العربي ولا سيما الجاهلي معجزةٌ حيةٌ متجددةٌ ومتجذرةٌ في أعماق التاريخ، لذلك جاءت رسالة رسولنا محمد ﷺ متحدية العرب وهم أهل البلاغة والفصاحة.

والدراسة التي أنا بصددها تقوم على شعر أبي ذؤيب الهذلي دراسة أسلوبية من خلال ديوانه، وقد ارتأيت أن أعتمد نسخة الديوان التي جمعها (الدكتور أنطونيوس بطرس) من مصادر الشعر الجاهلي ولاسيما (شرح أشعار الهذليين) و (ديوان الهذليين) اللذين عدت إليهما في مواطن عدة.

ومن دواعي اختيار البحث:

1 -أنّ الشاعر علمٌ من الشعراء المخضرمين، أدرك الإسلام وتربع على عرش الشعر الهذلي، ولم يُدرس أسلوبياً، وأحببت أن أطبق المنهج الأسلوبي على شعره.

وقال عنه ابن سلام[1] في طبقاته " كان أبو ذؤيب شاعراً فحلاً لا غميزة فيه ولا وهن ".

وامتدحه المرزباني[2] حينما ذكر عنه أنه " كان كثير الغريب متمكناً في الشعر".

وقال أبو عمرو بن العلاء: " سُئل حسان ﷺ من أشعر الناس؟ قال: حياً أو رجلاً ؟ قال: حياً؛ قال: أشعر الناس حياً هذيل؛ وأشعر هذيل غير مدافع أبو ذؤيب[3].

2 -**هذيل**: قبيلة عربية عدنانية توزعت على جبال الحجاز الفاصلة بين تهامة ونجد، متخذة من الحجاز ميداناً لها مستفيدة من جبالها المنيعة حصوناً تحميها من الغزاة، والعسل الذي يُعد ثروة تُحسد عليها".[4] ولا يفوتنا الصحابي الجليل عبد الله بن مسعود ﷺ أول من جهر بقراءة القرآن بمكة وخدم الرسول ﷺ بصدق وإخلاص وكان رفيقه في الحلّ والتّرحال.[5]

---

(1) طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، شرح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج1، ص131.

(2) الإصابة في تمييز الصحابة: ابن حجر العسقلاني، ج2، دراسة وتحقيق وتعليق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوَّض، قدم له وقرّظه: د. محمد عبد المنعم البري ود. عبد الفتاح أبو سنة ود. جمعة طاهر النجار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ - 1995م.

(3) المرجع السابق.

(4) الجمهرة: لابن حزم الظاهري الأندلسي، تحقيق: عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، بيروت، 1403هـ، ج2، ص11.

(5) الإصابة في تمييز الصحابة: ابن حجر العسقلاني، ج2 ، ص398.

وشاعرنا أدرك الإسلام وروى بعض الأحاديث ورثى الرسول ﷺ واشترك في غزو المسلمين لإفريقيا. وشعر هذيل ثروة ضخمة في الاستشهاد باللغة والأدب حتى إنّ الإمام الشافعي رضي الله عنه عاش بينهم وحفظ الكثير من أشعارهم.

منهج الدراسة

الأسلوبية منهج علمي نقدي له مكانة بين المناهج الأدبية النقدية الحديثة يقوم على أمور مستقاة من علوم اللغة المختلفة من بلاغة ونحو وصرف وعروض دون اعتساف للنص.

والأسلوبية منهج قديم حديث، تحدوني رغبة ملحة في الولوج في بحرها، والغوص على لؤلؤها ومحارها، وتطبيق هذا المنهج على شعر أبي ذؤيب المخضرم أمر شائق مثمر من جهة وصعب وعرّ من جهة ثانية؛ شائق لأنه لم يأخذ نصيبه من الدّرس الذي يستحقه، وشاعرنا طارت شهرته بعينيته التي يرددها الكثير منا، وصعب لأن الأسلوبية كثر الحديث عنها نظرياً دون التطبيق، فالباحث والمتلقي في انتظار ما تأتي به هذه الدراسة من ثمار، لأنها تلاقح بين القديم والحديث.

والأسلوبية تهدف إلى اكتشاف المخزون الكامن خلف النص وبذلك تتجلى حيوية وثراء شعرنا القديم الذي يؤتي أكله كل حين.

وهناك من كان له قصب السبق وحث الخطى في هذه السبيل الوعرة ومنها:

1 - "أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره"للباحثة نورة الشملان والبحث رسالة لنيل درجة الماجستير"جامعة الرياض ط1عام 1980" وقد قدمت في طياته دراسة فنية في أحد أبوابه تختلف عما نطمح إليه كما وكيفا فهي دراسة تأريخية وصفية ليست تحليلية نقدية. تناولت الباحثة شواهد جزئية، وتناولتُ جلّ شعر أبي ذؤيب الهذلي والمعالجة في بحثي أسلوبية تعتمد على تحليل النص بالنص.

2 -"شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي"للدكتور أحمد كمال زكي وفيه يتناول تاريخ هذيل وحياتها وشعر الهذليين وخصائصه الفنية وتطرق لأبي ذؤيب وأبي خراش، وقد ذكر لأبي ذؤيب حوالي ثلاثين بيتا "دار الكتاب العربي القاهرة 1969 وزارة الثقافة.

3 -"من لغات العرب لغة هذيل" للدكتور عبد الجواد الطيب وتقوم دراسته على جمع لهجة هذيل وما يتصل بها من ظواهر نحوية تركيبية دلالية صوتية وهي دراسة لغوية بحتة غير أسلوبية.

4 -"الحس القصصي في شعر الهذليين " للدكتور عبد الناصر محمد السعيد ويقوم على جمع القصة في أشعار هذيل والتعليق عليها.

5 -"البناء الفني في شعر الهذليين" للدكتور إياد عبد المجيد إبراهيم ويدرس شعر هذيل دراسة تحليلية عامة، ويناقش البناء الفني للقصيدة الهذلية دون تخصيص لشعر شاعر منها وهذه الدراسة لاتخدم شاعرنا إلا النزراليسير. "

6 -"الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب" للدكتور نصرة عبد الرحمن وتعرض فيه للأساطير والخرافات في طيات شعر أبي ذؤيب الهذلي واعتقاده بهذه الاعتقادات، وكل ذلك لخدمة الصراع بين الحياة والموت دار الفكر عمان 1980م.

7 - "الحوار في شعر الهذليين" لصالح أحمد محمد السهيمي، والدراسة رسالة ماجستيرقُدّمت في "جامعة أم القرى" 2008 - 2009م، وتعرض للحوار القصصي في أشعار هذيل وتشكيلاته وبناء النص الشعري.

8 -"النزعة القصصية في شعر الهذليين" لأسماء عبد المطلوب نوري،

والدراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير جامعة أم القرى 1424هجري، تناول البحث القصة الشعرية وعناصرها ومقوماتها في أشعار هذيل عامة.

9 -"اشتيار العسل عند الشعراء الهذليين" للدكتور عالي بن سرحان القرشي وهو بحث يتناول اشتيار العسل عند شعراء هذيل في سياقات الفخر والكرم والبطولة والحب والمرأة وعوادي الزمن والعفاء في صور حكاية تصور الصراع بين الموت والحياة. مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية ج18، ع 36، ربيع الأول 1427هـ.

أما بحثي فيقوم على الاستقصاء ما أمكن للقضايا الأسلوبية دون التعرض للبلاغة أي الفصل بين البلاغة والأسلوبية علنا نخرج بثمرة يانعة عن الظواهر الأسلوبية عند أبي ذؤيب دون شعراء هذيل، وإن وجدت قواسم مشتركة إلا أنه يمتلك أسلوباً تتبعته عن طريق مجموع الظواهر الأسلوبية التي حاولت تلمسها وجمعها من خلال النصوص.

وجدير بالذكر أن دراستي تتخذ من تحليل النص سبيلاً لإماطة اللثام عن جماليات أدائه الشعري.

أما المنهج الذي سرت عليه في هذا البحث:

فقد بدأت في كل محطة من محطات البحث بالنص الشعري تحليلاً أسلوبياً ورصداً لما فيه من ظواهر أسلوبية وصولاً إلى الاستنتاج مسفراً عن الخصائص الأسلوبية للنص.

ورغم ما يميز التحليل الأسلوبي من المرونة المستندة إلى الثوابت التي تجعل الباحث علمياً في تحليله متذوقاً للنص حسب ثقافته و اختلاف النوافذ التي يطل منها إلى النص بلاغية أو أسلوبية مؤدية إلى

الدلالة الكلية للنص أو مجموعة الأبيات. تحاليل أسلوبية -محمد الهادي الطرابلسي -تونس، ص8 -9، الناشر دار الجنوب، تونس 1992م.

وقد جعلت هذه الدراسة مؤلفة من تمهيد متبوعٍ أربعة فصول ثم خاتمة ثم ثَبَت بالمصادر والمراجع، وملخص باللغة الإنجليزية.

ويتضمن التمهيد مبحثين:

أولهما: قبيلة هذيل، وشاعرها أبي ذؤيب الهذلي.

ثانيهما: الأسلوبية نشأةً وتطوراً.

وفصول الكتاب جاءت على النحو التالي:

1 - الفصل الأول: البناء اللغوي.

أ - الكلمة: وظواهرها الأسلوبية المتعلقة بالمادة ونوعها وصيغتها ودلالتها أسلوبياً.

2 - الفصل الثاني: البناء التركيبي.

أ - الجملة: ورودها اسمية وفعلية وشرطية وحالية وشبه جملة وأحوالها وما يتعلق بها مبيناً أثرها في الدلالة والظواهر الأسلوبية في شعر أبي ذؤيب الهذلي.

3 - الفصل الثالث: البناء التصويري.

تعرضت للخيال عنده جزئياً وكلياً و استداراته التي أكثر منها وصولاً إلى الخصائص الأسلوبية في شعره.

4 - الفصل الرابع: البناء الموسيقي.

تعرضت الدراسة في هذا الباب لمناسبة الأصوات للمعاني من خلال الوزن والقافية والموسيقا الداخلية والخارجية بما يثري الكشف عن الخصائص الأسلوبية في النصوص.

ثم تقويم الظواهر الأسلوبية في شعر أبي ذؤيب.

تعقب الظواهر الأسلوبية في شعر أبي ذؤيب وما يتعلق باللفظ والجملة والصورة والصوت أشرت إلى مدى نجاحه بناءً على التحليل وما تضيفه الظاهرة إلى الدلالة كما أشرت إلى بعض المآخذ على أمور وردت في شعره.

وقد واجهت في دراستي بعض الصعوبات وأبرزها:

- على الرغم من تنامي النظرية الأسلوبية وشيوعها نظرياً إلا أن التطبيق في واقع النصوص يمازجه غير قليل من الصعوبة لعدم وجود منهج نقدي يصلح للتطبيق في كل الحالات لأن لكل عمل أدبي خصوصية وتفرداً لذلك فإن التحليل يتعدد بتعدد النصوص كما أن التطبيق الأسلوبي نهب لمشارب عدة حتى إنها لتكاد تتكاثر بتكاثر الأسلوبيين التطبيقيين. الأسلوب والأسلوبية عبد السلام المسدي -ليبيا، تونس 1977م، ص 67.
- إضافة إلى قلة ما نقل إلى العربية من دراسات أسلوبية والأقل الدراسات الأسلوبية التطبيقية وإن وجدت فهي غير معمقة وسطحية إحصائية حيناً وفيها غير قليل من الخلط بين البلاغة والأسلوبية حيناً آخر.
- علاوة على ذلك تفاعلي مع شاعر مخضرم عُرف بحشد الغريب في شعره.

التمهيـــد

قبيلة هذيل، وشاعرها أبي ذؤيب الهذلي

- نسب هذيل:

تُعدُّ قبيلة هذيل من أقوى القبائل العربية التي سكنت الحجاز، ويرجع نسبها إلى هذيل بن مدركة، وهي عدنانية لاخلاف على نسبها، وهذيل جدهم الأول وهو أخٌ لجدّ القرشيين خزيمة بن مدركة، ومن أشهر بطون هذيل "بنو صاهلة بن كاهل".

وتعدُّ هذيل من أكثر القبائل استقراراً، وموطنها في "عرنة" قرب عرفات وبطن نعمان بين الطائف ومكة وكبكب جبل خلف عرفات وغزوان جبل على ظهره الطائف، ومنازل هذيل كلها حول مكة حتى وقتنا الحاضر رغم الفتوحات الكثيرة والجهاد لنشر الإسلام.

- حياة هذيل:

هذيل دينياً:

سكنت رؤوس الجبال ولم تسكن المدن، كانت وثنية قبل الإسلام وصنمها "سواع" الذي هُدم في السنة الثانية للهجرة، ثم أسلمت هذيل ومنها من أخلص ومنها من ناصب العداء للدين الجديد.

هذيل اجتماعياً:

كغيرها من قبائل العرب لها عادات وتقاليد، كالكرم والشجاعة وجاء الإسلام وأبقى عليها وهذّب بعضها وحارب الثأر والخمر واستباحة المحارم.

هذيل سياسياً:

كغيرها من القبائل العربية البدوية تبحث عن الماء والكلأ، وهي من القبائل التي تصدت لأبرهة عندما جاء لهدم الكعبة وساند سيدها خويلد الهذلي عبد المطلب جدّ الرسول ﷺ[1]. وكان لهذيل منازلات مع قبائل مجاورة على الماء والكلأ.

هذيل اقتصادياً:

سكنت هذيلُ جبالَ الحجاز بين مكة والمدينة، عاشت على الرعي وتربية الحيوان، واشتيار العسل أحياناً، والنهب والسلب أحياناً أخرى، كما كانت تترقب هطول المطر.

(1) تاريخ الرسل والملوك، لمحمد بن جرير الطبري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1387هـ- 1967م، ج2، ص112.

أبو ذؤيب الهذلي:

اسمه ونسبه: هو خويلد بن خالد بن محرث بن زبيد وقيل: زبيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار. (1)

وقيل: اسمه خالد بن خويلد.

صفاته: قال أبو عبيدة: " كان أبو ذؤيب أسحر العينين جاحظهما قصيراً أحمر(2).

أبناؤه: يكنى بأبي ذؤيب؛ وذؤيب هو الأكبر وقد مات مع أربعة من إخوته بالطاعون في خلافة عمر ﷺ وقد رثاهم بالعينية المشهورة(3).

إسلامه: أسلم في عهد الرسول ﷺ ولم يره وقصة قدومه إلى المدينة معروفة فقد بلغه أن رسول اللّه ﷺ مريض فركب يريد المدينة ووصل إليها ليلاً.

وللناس ضجة وجلبة والرسول ﷺ مسجى قد فارق الحياة وشهد دفنه والصلاة عليه وشهد البيعة للصديق في السقيفة واستمع إليه وإلى عمر ﷺ أجمعين.

وفاته: توفي سنة ست وعشرين للهجرة بمصر عائداً من إفريقيا في خلافة عثمان ﷺ وهو المشهور والراجح.

شعره: هو شاعر فحل مخضرم وهو أنبه شعراء هذيل وأغلب

---

(1) الإصابة: ابن حجر العسقلاني، ج2، ص11، وطبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، ص123، وراجع أيضاً: الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، مصور عن طبعة دار الكتب، ج6، ص265.

(2) شرح أشعار الهذليين: السكّري، حققه: عبد الستار أحمد فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، مطبعة المدني، القاهرة، ج1، ص3.
والسّجرة: حمرة في بياض.

(3) الإصابة: ابن حجر العسقلاني، ج2، ص358.

شعره قاله في إسلامه وجعله ابن سلام في الطبقة الثالثة من الجاهليين وقال عنه: "كان شاعراً فحلاً لاغميزة فيه ولاوهن " وامتدحه المرزباني" "كان فصيحاً كثير الغريب متمكناً من الشعر".

أغراضه الشعرية:

الرثاء: هو في الصف الأول في هذا الميدان، وعينيته خير دليل والفاجعة التي حلت بأولاده وموتهم بالطاعون لها أثر كبير في تشكيل هذا الغرض كما أكثر من رثاء نشيبة ابن عمه، والعينية تجمع بين الندب والعزاء ومطلعها. [1]

أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ

الوصف: كعادة شعراء الجاهلية وصف ما حوله من بيئة ومناطق وما فيها من نحل و حيوان وظباء. فقد وصف المطر والغيم والشمس والأطلال وبقايا الديار. واللافت للنظر وصف النحل وذكر العسل ومن يجمعه: [2]

بأَرْيِ التي تأْرِي لَدَى كلِّ مَغْربٍ إذا اصْفَرَّ ليطُ الشَّمس حان انقِلابُها

بأَرْيِ التي تأْرِي اليَعاسِيب أصبحَتْ إلى شاهِقٍ دُونَ السَّماء ذُؤابُها

جَوَارِسُها تَأْرِي الشُّعُوفَ دَوائِبًا وتَنْصَبُّ أَلْهَابَاً مَصِيفاً كِرَابُها

الغزل: قصائد الغزل عند شاعرنا ترتبط بالرثاء أو الوصف، وتتفاوت في شعره، أحب أسماء وأم الحويرث وليلى و أم عمرو، ورسوله إليها خالد بن زهير ابن أخته لكنها خانته مع الرسول وكعادة شعراء

---

(1) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، شرحه و قدم له ووضع فهارسه: سوهام المصري، عني بمراجعته وقدم له: د. ياسين الأيوبي،المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، عمّان، ط1، 1419هـ - 1998م، ص 138.
(2) الديوان: ص33.

عصره ذكر الديار والمحبوبة ومحاسنها :[1]

يَـا بَيْـتَ دَهْمـاءَ الّـذي أَتَجَنَّـبُ ... ذَهَـبَ الشَّـبابُ وحُبُّهـا لا يَـذْهَبُ

مَـالي أَحِـنُّ إذا جِمَالُـكِ قُرِّبَـتْ ... وأَصُـدُّ عَنْـكِ وأنْـتِ منِّـي أَقْـرَبُ؟

للّهِ دَرُّكِ ! هَـلْ لَـدَيْكِ مُعَـوَّلٌ[2] ... لِمُكَلَّـفٍ أَمْ هَـلْ لِـوُدِّكِ مَطْلَـبُ؟

تَـدْعُو الحمَامَـةُ شَـجْوَها فتهـيجُني ... وَيُـروحُ عـازبُ شَـوْقيَ المُتَـأَوِّبُ

الفخـر: كـان يعتـد بنفسـه وبصـفاته مـن شـجاعة وصـبر وقبيلتـه وكرمها ومحامدها [3]:

لأُنْبِئْـتِ أنّـا نَجْتَـدِي الحَمْـدَ إنّمـا ... تَكَلَّفُـهُ مِـنَ النُّفُـوسِ خيارُهـا

إذا حُـبَّ تَـرْويحُ القُتـار فإنّنـا ... نَروِّحُهَـا شَـفْعاً حَميـداً قُتَارُهـا

المدح: مدح عبدا للّه بن الزبير ﷺ وذكر صفاته[4]:

فصـاحِبَ صِـدْقٍ كسِـيد الضَّـرا ... ءِ يَـنْهَضُ في الغَـزْوِ نَهْضـاً نَجيحـا

وَشِـيكَ الفُضُـولِ بَعِيـدَ القُفُـو ... لِ إلا مُشَـاحاً بِـه أوْ مُشِـيحَا

يَرِيـعُ الغُـزاةُ ومـا إنْ يـزا ... لُ مُضْـطَمِراً طُرَّتـاهُ طَلِيحَـا

كَسَـيْفِ المُـرَاديِّ لا نَـاكِلاً ... جَبَانـاً ولا جَيْـدَرِيّاً قَبِيحَـا

قـد ابْقَـى لـكِ الغَـزْوُ مِـنْ جِسْـمِهِ ... نَواشِـرَ سِـيدٍ وَوَجْهـاً صَـبِيحا

ذكـر الشـراب: لا نفهـم مـن ذلـك ولعـه بـالخمر لكنهـا عـادة جاهلية ليس إلا ، ويقحم ذكرها في وصف العسل[5]:

---

(1) الديوان: ص 25-27.
(2) مُعَوَّل: مَحْمِلٌ ومُعتَمَدٌ.
(3) الديوان: ص 108.
(4) الديوان: ص 59-60.
(5) الديوان: ص 100-101.

سـلافةُ راحٍ تُريـكَ القـذى تُصـفّقُ في بطـنِ زقٍّ وجَـرّ

بمـزجٍ مـن العـذْبِ عـذبِ السَّـراة تزعزعُـهُ الـرِّيحُ بعـدَ المطـرْ

وذكر العسل من خلال الحديث عن النحل(1):

بـأَرْيِ الـتي تـأْرِي لَـدَى كـلِّ مَغْـربٍ إذا اصْفَرَّ ليطُ الشَّمس حان انقِلابُها

بـأَرْيِ الـتي تـأْرِي اليَعاسِـيب أصبـحَتْ إلى شـاهِقٍ دُونَ السَّـماء ذُؤابُهـا

جَوَارِسُـها تَـأْرِي الشُّـعُوفَ دَوائِبًـا وتَنْصَـبُّ أَلْهَابًـا مَصِـيفاً كِرَابُهـا

الهجـاء: لا هجـاء عنـد أبـي ذؤيـب إلا في كتابـه القاسـي لرسـوله إلى أم عمرو مرة وأم الحويرث مرة أخرى(2):

ألا هَـلْ أَتَـى أُمَّ الحُـوَيْرِثِ مُرْسَـلٌ نَعَـمْ خَالِـدٌ إنْ لَـمْ تَعُقْـهُ العَوَائِـقُ

يُـرَى نَاصِـحاً فيمـا بَـدَا وإذا خَـلا فَـذلِكَ سِـكِّينٌ علـى الحَلْـقِ حَـاذِقُ

وَقَـدْ كَـانَ لـي حيناً خَلِـيلاً مُلاطِفـاً ولَـمْ تَـكُ تُخْشَـى مِـنْ لَدَيْـهِ البَوَائِـقُ

وكُنْتُ إذا مـا الحَـرْبُ ضَـرَّسَ نابُهـا لِجَائِحَـةٍ والحَـيْنُ بالنَّـاسِ لاحِـقُ

---

(1) الديوان: ص 33.

(2) الديوان: ص181.

مدخل للأسلوبية (مفهومها واتجاهاتها)

مدخل:

لقد تقدمت المناهج النقدية في عالمنا العربي تقدماً ملحوظاً وإن لم تكن قد وصلت إلى المستوى الذي وصلت إليه أوربا، بيد أن النقاد العرب قد شغفوا بها و أخذوا بلجامها في دراسة وتحليل وتقويم النص الأدبي. ومن هذه المناهج التي خدمت النصوص وبلورت جمالياتها "الأسلوبية".

فهي منهج نقدي لساني تقوم على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبية الأدب وتجعل منطلقها الأساس النص الأدبي أي إنها تنطلق من النص لتصب فيه أي "قراءة النص بالنص "بمعزل عما يحيط به من ظروف، وحقل دراستها لغة الأثر الأدبي فهي تبدأ من لغة النص وتنتهي بها، ويرجع ظهور الأسلوبية إلى عدم وجود مدرسة نقدية عربية حديثة ترود القمم الباهرة التي لاحت آفاقها بفضل التطور الكبير الذي حدث في النظرية اللغوية المعاصرة والذي فتح المجال أمام الأسلوبية المعاصرة[1].

مفهوم الأسلوبية:

حين جاء عالم اللغة السويسري "فرديناند دي سوسير" أستاذ علم اللغة بجامعة جنيف وضع قواعد لعلم اللغة الحديث ثم سقى هذه البذرة تلميذه "شارل بالي" الذي أسس الأسلوبية علماً[2] إذن الأسلوبية غصن رطيب من أغصان شجرة النقد وهي سبيل الألسنية إلى تاريخ

---

(1) يوسف نور عوض: الطيب صالح في منظور النقد البنيوي، جدة، مكتبة العلم، ص19.

(2) الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو: ترجمة د. منذر عياشي – مركز الإنماء القومي- لبنان، د. ت، ص244.

الأدب وصلة الوصل بين علم اللغة والدراسة الأدبية للنصوص ومجال لنقد الأدب وتوصيف صياغته وتعبيراته اعتماداً على لغة النص دون أي مؤثرات أخرى[1] وهذا أحدث ثمار علم اللغة الحديث وهذا المجال لا يزال ثمرة غضّة في الدراسات العربية.

ظهرت كلمة الأسلوبية خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين ولم يتضح معناها المحدد إلا أوائل القرن العشرين لارتباطه بعلم اللغة وهو مرادف لمصطلح الأسلوب ومن هنا فإن الأسلوبية علم منهجي موضوعي[2] ، وعرفها "شارل بالي" بأنها علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الإحساس[3]. وتعددت تعريفات الأسلوبية ومنها ما يرتكز على كون الأسلوبية منهجاًعلمياًفي دراسة أسلوب النصوص إذن هي منبثقة عن الألسنية[4].

اتجاهاتها:

ومنها:

1 -الأسلوبية التقليدية: ورائدها "بالي" (الأسلوبية التعبيرية) فرنسية.

2 -الأسلوبية الجديدة: المنبثقة من البنيوية عن طريق "جاكبسون" ألمانية.

وتهتم الأولى: بمظاهر الكلام ذات الأهمية الكامنة في طاقتها

---

(1) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية: د. فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990م، ص36.

(2) الأسلوبية في الخطاب العربي: د. عبد العاطي كيوان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1420هـ، 2000م، ص16.

(3) المرجع نفسه: ص17.

(4) دليل الدراسات الأسلوبية: د. جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1404هـ، 1984م، ص37. وانظر أيضاً: الأسلوب والأسلوبية: بيرو جيرو، ص30.

التدوينية الأساسية.

واهتمام الثانية: ينصب على العمل الأدبي كله أكثر من اهتمامها بعناصر معبرة فيه. وهناك الكثير ومنها على سبيل المثال لا الحصر.

- **الأسلوبية التعبيرية:** تعنى بطاقة الكلام الذي يحمل عواطف صاحبه.
- **الأسلوبية الإحصائية:** تحدد الملامح الأسلوبية عن طريق الكلمة.
- **الأسلوبية اللغوية:** تصف السمات الأسلوبية وصفاً لغوياً وتعتمد على اللسانيات في التحليل.
- **الأسلوبية الأدبية:** تأويل و دراسة النصوص الأدبية شكلاً ومضموناً.

وظيفة الأسلوبية:

تعتمد على البنية اللغوية للنص في عملها. فالأسلوبية تعنى بدراسة النصوص سواء أكانت أدبية أم لم تكن عن طريق تحليلها لغوياً للكشف عن البعد النفسي والجمالي وصولاً إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نصوصه.

فطول الجمل أو قصرها وغلبة الأفعال أو الأسماء واستخدام الحروف بطريقة ما نادرة أو وافرة؛ وتحليل الأصوات والأوزان ودلالاتها وغيره من ملامح وخصائص للنص كل ذلك ميدان الأسلوبية ومجال بحثها والعلاقة طردية بين الجملة والمعنى وكلما اختلفت الجملة اختلف المعنى والتأثير

إذن هناك علاقة وثيقة بين الشكل والمحتوى ولا مجال للفصل

بينهمـا بصـرامة لأن العمـل الأدبـي وحـدة متكاملـة، والنحـو عنصـر أسـاس في الدراسـة الأسـلوبية فـلا أسـلوب دون نحـو وكلمـا زادت الدرايـة بـالنحو زاد العمـق في التحليـل الأسـلوبي، مـع هـذا فـإن الأسـلوبية تهـتم بالاختيـارات البنيويـة أكثـر مـن المعجميـة أي إنهـا تهـتم بحـديث شـخص مـا عـن موضـوع ما أكثر من اهتمامها بما يقول عنه.

ومـن هنـا تبـدو أهميـة الدراسـة الأسـلوبية فعلـى الـرغم مـن ارتكازهـا علـى لغـة الـنص إلا أنهـا تتجـاوز حـدود الوصـف اللغـوي لهـذا الـنص، وتبـدو أهميـة التحليـل الأسـلوبي في كشـفه المـدلولات الجماليـة في الـنص مـن خـلال تجزئـة عناصـره وإظهـار رؤى الكاتـب وأفكـاره وملامـح تفكـيره وإماطـة اللثـام عـن الألفـاظ في سـياقها مـبرزاً مـا فيهـا مـن جماليـات دون إصدار الأحكام.

الفصل الأول

البناء اللغـــوي

في شعر (أبو ذؤيب الهذلي)

1 - **الجذر اللغوي.**

2 - **النوع.**

أ -الأسماء.

ب - الأفعال.

ج - حروف المعاني.

3 - **الصيغة.**

أ - الهيئة.

ب - التنكير.

ج - التعريف.

يمثل البناء اللغوي عنصراً أساسياً في تشكيل البناء الشعري، حيث الشعر بناء، والكلمات ليست إلا لبنات في هذا البناء، والشاعرالمجيد مهندس بارع، ونصيبه من البراعة بقدر استغلاله لكل الإمكانات في تشييد بنائه، وتسخيركل ما يراه مناسباً لتأسيسه وتأمين تماسكه، وبقدر براعة الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية، ومعرفة المعجم اللغوي الشعري للشاعر من أهم الخصائص الأسلوبية الدالة عليه، والفاتحة أمامنا السبيل إلى التشكيل الجمالي والمعنى الشعري، وتمكننا من التمييز بين لغة الشاعر وغيره، وبين لغة الشاعر في زمن وأخر.

ويجدر الذكر أنني سأقوم بدراسة نصوص عدة، في أغراض عدة في هذا الميدان كمدخل للدراسة الأسلوبية، من مثل العينية في الرثاء وقصيدة غزلية وقصيدة أخرى أقرب إلى الوصف، ثم أتتبع الظواهر الأسلوبية في أشعاره.

لعل النص الأكثر إغراء في الدراسة الأسلوبية هو" العينية "التي طارت شهرتها في الآفاق وهي نص شعري يفرض علينا تناوله من حيث تقسيماته ومشاهده التي نلحظها في رثاء الأبناء. وإذا كان الشعر العربي في الرثاء يسير على التفجع والندب والتأبين والعزاء فهل سار شاعرنا على نهج سلفه أولا؟ ومن القراء ة الأولى نلحظ أن النص مقسم إلى مشاهد ثلاثة مختلفة.

ففي المشهد الأول رسم صورة للحمار الوحشي والأتن ومصرعهم على يد الصائد، الأبيات من 15 -35.

وفي المشهد الثاني رسم صورة للثور وصراعه مع الكلاب ومصرعه على يد الصائد، الأبيات من 36 -48.

ثم رسم صورة للفارسين ومصرعهما، الأبيات من 49 – 63.

وقد استهل القصيدة باستفهام وتساؤل مع زوجته مطلعها. "وهي من الكامل"[1]:

1 -أَمِنَ المَنونِ[2] وَريبِها تَتَوَجَّعُ   وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ

2 - قالَت أُمَيمَةُ ما لِجِسمِكَ شاحِباً   مُنذُ اِبتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ

3 -أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعاً   إِلّا أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ

4 -فَأَجَبتُها أَن ما لِجِسمِيَ أَنَّهُ   أَودى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعوا

5 -أَودى بَنِيَّ وَأَعقَبوني غُصَّةً   بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ

6 -وَلَقَد أَرى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ   وَلَسَوفَ يولَعُ بِالبُكا مِن يُفجَعُ

7 -سَبَقوا هَوَيَّ وَأَعنَقوا لِهَواهُمُ   فَتُخُرِّموا وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ

8 -فَغَبَرتُ بَعدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِبٍ   وَإَخالُ أَنّي لاحِقٌ مُستَتبَعُ

9 -وَلَقَد حَرِصتُ بِأَن أُدافِعَ عَنهُمُ   فَإِذا المَنِيَّةُ أَقبَلَت لا تُدفَعُ

10 -وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها   أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ

11 -فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها   سُمِلَت بِشَوكٍ فَهِيَ عورٌ تَدمَعُ

12 -حَتّى كَأَنّي لِلحَوادِثِ مَروَةٌ   بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقرَعُ

13 -وَتَجَلُّدي لِلشامِتينَ أُريهِمُ   أَنّي لَرَيبِ الدَهرِ لا أَتَضَعضَعُ

---

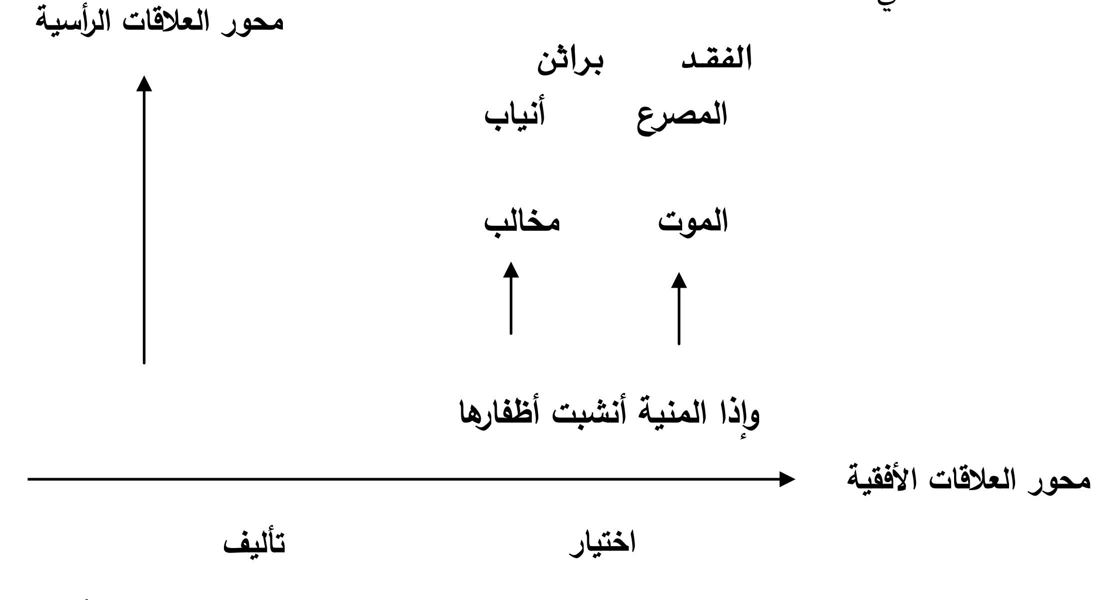
(1) قال الأصمعي: سميت المنون منوناً لأنها تذهب بمنة كل شيء وهي قوته، وروى الأصمعي: "ورَيْبة" فذَكَّر المنون.

(2) الديوان: ص 138- 145.

- **الجذر اللغوي:**

سوف نتناول المعجم اللغوي الشعري ودلالاته الفاعلة، ضمن مجموعة من الألفاظ التي تسهم بدور فعال في الكشف عن أبعاد التجربة الشعرية.

إذا تصدينا لهذا القسم من النص وفق ثنائية الاختيار والتوزيع ورصدنا الاختيارات التي قام بها الشاعر بالإضافة إلى محور العلاقات الأفقية الذي يتضمن تعالق الكلمات والجمل في سياق الكلام كظواهر العطف والفصل والوصل والإضافة نجدأنها تخضع لقانون التجاور وقوانين النحو والصرف[1] ويتعامد المحوران ليتشكل الكلام كالتالي:



بدأ المقطع بثنائية السؤال والجواب عن سبب الشحوب والأرق، فالأسئلة متعددة، والسائل والإجابة واحدة، من خلال الحضور الحواري، أميمة تسأل "مالجسمك شاحبا"؟ وتتجه إلى نفع المال

---

(1) الأسلوبية والأسلوب)، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982م، ص 135 – 137.

وكأنها تشعل شمعة في طريق مظلم، وإخراج الشاعر من حالة الحزن والوهن إلى حالة النفع والمصلحة، من خلال الغوص في أعماق الشخصية ومن خلال حالة "الأرق"، ولحضور الأنثى دور بارز في بناء النص، والعربي ينجذب إليها ويتواصل معها، ولاسيما الشعراء والمفجوع منهم خاصة، والنص يصور الرثاء البشري والحيواني الرمزي مستطرداً في قصص سردية تأملية من خلال قصة الحمار الوحشي والثور والبطل وصراعه مع فارس آخر، مشاهد تعج بالحركة المؤدية إلى نهاية حتمية وكأنها تحصل على خشبة المسرح ونراها أمامنا، يتوافر فيها الزمان والمكان والشخوص والعقدة والحل، ومن خلال التطواف نلحظ معجم الاستسلام والتصبروالمصيبة التي تنتهي بالموت.

معجم التصبر والجلد: **تجلدي -لا أتضعضع -حرصت**

أدافع عنهم -أرى أن البكاء سفاهةٌ

معجم الاستسلام: **الدهر ليس بمعتب من يجزع**

ولسوف يولع بالبكامن يُفْجَعُ

ولكل جنبٍ مصرع

إذا المنية أقبلت لا تدفع

ألفيت كل منية لا تنفع

معجم المصيبة: **تتوجع -يجزع -شاحب -أقض -أعقبوني**

حسرة -عبرة لا تقلع -البكاء -يفجع

ناصب -سُملت -تدمع

معجم الموت: **المنية -المنون -مصرع -الدهر -التلف**

أودى -ريب الدهر -تُخرّموا -ودعوا

ومما يتصل بالمادة وتكررها في النص وهو شكل من أشكال

الاتساق في المعجم وإعادة المادة الاشتقاقية نفسها نلحظ المرادف أو شبه المرادف فالتكرار واضح للمادة اللغوية أو مرادفها (المنون، المنية، المصرع) نلحظ التكرار للمنية ومرادفها وكلها تدل على سطوة الموت التي تقض مضجعه، فهو مشغول بقضية الفناء التي غيبت أبناءه وكذلك الدهر وريبه حيث الضعف أمام الدهر ونوازله التي هي من معانيه وكذلك المكروه والزمن الطويل والعادة كما في لسان العرب، وقد يكون الشاعر في بحث دائم عما يعبر عن جلل المصيبة وهول الفاجعة لكنه على مستوى النص جعل الدهر قوة خفية قد توصلنا إلى قوة خفية قاهرة يخضع لها الكون بما فيه "الدهر، ريب الدهر، ريبها " وهذا التكرار يشكل محورا مركزيا وهو الموت حيث يحيط بالنص وصاحبه "القيدية والانغلاق" من خلال هذه الكلمة المبرزة لصورة الموت والبؤس والبكاء والحزن وهو من قبيل التكرار الدائري لإظهار دلالة هذه الكلمة، كما نلحظ التكرار الهندسي (أودى بني من البلاد فودعوا " أودى بني وأعقبوني غصة) تكرار قائم على الشكل الخارجي لكلمة أو جملة والغرض أن يسير بالسامع إلى اتجاه معين ولتأكيد موقف الموت والذي يغني عن الإفصاح المباشر والوصول للذروة عاطفياً كذلك " إذا المنية أنشبت "إذا المنية أقبلت" وهذا للتأكيد على معنى عن طريق الإلحاح على مادة لغوية بعينها و ليوظفها أو يوظف مشتقاتها للوصول إلى فكرة مفادها أن الدهر في تصرف دائم وحركة مستمرة ولا أحد يسلم من ريبه و صروفه حيث وصفه " بمعتب " اسم فاعل" ومقابل معجم الموت والمصيبة " الدهر وريبه والمنون والمنية وأظفار ويفجع ومصرع وتلف " يطالعنا معجم التصبر والتجلد في الظاهر من خلال استخدام المصدر المثبت " تجلد، والمضارع المنفي، لا أتضعضع " هذا الفعل الذي يعكس حالة حزينة متقطعة تدل

علــى الانهــزام والضــعف رغــم الادعــاء بالصــبر والتجلــد ، وتكرارالفعــل "أودى" الــذي يــدل علــى التحقــق والحصــول وكــذلك " البكــاء ، يبكــي ، عــبرة البكــاء "وراغبــة ورغبتهــا" حيــث الاستســلام للمــوت وقــد سَــئِمَ البكــاء والنحيــب فلجــأ إلى الهــدوء والرضــا رغــم الســؤال أو التســاؤل بينــه وبــين "أميمــه" الغائبــة إلا في شــطر واحــد ويؤكــد غيابهــا ماديــاً وفعليــاً حالــة الحــزن عنــد شــاعرنا تلــك الحالــة الــتي جعلتــه يؤســس لشخصــية تشــاركه حالــة الحــزن ســؤالاً وإن لم تشــاركه عــزاءً لأن الســؤال عــن المصــاب يُعــد شكلاً من أشكال العزاء.

- النوع:

أ - الأسماء:

وإذا تتبعنــا الأسمــاء الموجــودة في المقطــع الأول مــن خــلال (الســؤال، التســاؤل) بــين الشــاعر وأميمــة الغائبــة الحاضــرة ورد الشــاعر عليهــا نجــد الأسمــاء التاليــة: (المنــون، الــدهر، معتــب، شــاحب، مــال، جنــب، مضــجع، جســم، بــني، الــبلاد، غصــة، رقــاد، عــبرة، هــوىّ، مصــرع، عــيش، ناصــب، لاحــق، مســتتبع، المنيــة، أظفــار، تميمــة، العــين، حــداق، شــوك، حــوادث، مــروة، صــفا، البكــاء، ســفاهة، الشــامتين، ريــب الــدهر، الــنفس، راهبــة، قليــل) جــلّ هــذه الأسمــاء تســاعد في تشــكيل لوحــة المــوت الــذي عصــف بالمخلوقــات وتــؤازر هــذه الحتميــة الــتي لا تقهــر وحالــة الانهــزام أمــام ســلطان القــوة الخفيــة المســيطرة ويــدعم ذلــك (البكــاء، العــين، بالبكــا، عــبرة، حســرة) إنهــا أسمــاء تناســب المعنــى الــذي يثــري الــنص ويعمــق فكرتــه، دالــة علــى التنفــيس والراحــة، والاســم يــدل اللــزوم والثبــات فــالموت مقــيم في ســاحة شــاعرنا لا يبرحهــا وكثــرة الأسمــاء ظــاهرة

أسلوبية لإشاعة الهدوء والسكون والسلوان كحديثه مع أميمة مرة وتقرير للحقيقة (المنية والمصرع) مرة ثانية وما يرسم إطار اللوحة الحزينة ويدعم تشكلها (البكاء، الرقاد، عبرة) ويؤكد ذلك بتقديم الفاعل على الفعل في قوله " وإذا المنية أنشبت " إذن الموت مقدم شائع مسيطر وهذا السؤال والتساؤل مع زوجته يشيع الجمود، حيث استسلم للبكاء والحسرات والعبرات في البيت الخامس وأنه كحجارة ملقاة تدوسها الأقدام جيئة وذهاباً في البيت الثاني عشر، لا الحركة وهو جوّ جنائزي مناسب لمقام الموت يحضر فيه الانفعال ويغيب الفعل وكذلك الجملة الاسمية التي تساهم في رسم الصورة الحزينة (أن البكاء سفاهة) فالعين بعدهم كأن حداقها سُملت فهي عور "أني لريب الدهر لا أتضعضع " يحاول مواساة نفسه ويتمالك ادعاء أمام ضربات الدهر الموجع، إنه متضعضع ويلجأ إلى البكاء أكثر من مرة علّه يرتاح ويجد السلوان والتسرية أمام القضاء الحتمي وسيطرة الموت (والنفس راغبة) جملة اسمية فيها حكمة تدل على استسلام وضعف (المنية أقبلت) تدل على خضوع واستسلام فالمنية فاعل تأخر فعله لأن هاجس المنية وسطوتها يسيطران على الشاعر، نلحظ أن الأسماء أسهمت في توضيح الفكرة وهذا التناسب بين الألفاظ "محاولة لتحقيق قدر من التنسيق والتساوق بين مكونات النص الأدبي"[1] وهذا التناسب بين الكلمات يؤدي إلى إثراء النص وتعميق الغاية حيث يسعى الشاعر إلى رسم صورة واضحة للحزن والبكاء والضعف الذي مبعثه الموت وليس غير الموت.

وهذا التناسب بين الكلمات يدخل في بنى محور التماثل[2]

---

(1) في البنية والدلالة. رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، د. سعد أبو الرضا، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م، ص 45.

(2) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي: د. محمد عبد المطلب، دار المعارف،

وهــذا المحــور يتضــمن الكلمــات والأســاليب الــتي تتوافــق وتتناســب وتتقـارب في دلالاتهـا وأصـواتها بغيـة تشـكيل فكـرة الـنص وغـرض المبـدع وإذا كانـت الوظيفـة الشـعرية عبـارة عـن تقـاطع محـور الاختيـار الرأسـي مـع محـور التـأليف الأفقـي[1] فقـد تم اختيـار أسمـاء مناسـبة بهـدف رسـم صـورة شـاملة دقيقة(شـاحب، غصـة، ناصـب، شـوك، مصـرع) لسـيطرة المـوت فعيشـه كلـه نصـب وتعـب، وعينـه باكيـة باسـتمرار وكأنهـا فقئـت كـل ذلـك نـاتج عـن اسـتمرار البكـاء والحـزن ونلحـظ أن المعجـم الشـعري لمبـدأ الإفـادة إذ لا يمكـن أن نعـد جميـع الكلمـات معجمـا ومـا إن نسـتمع إلى اختيـار الألفـاظ نجـد أنهـا مـأخوذة مـن معجـم المـوت الـذي تتمحـور حولـه الأبيـات حيـث صـاغ لغتـه الشـعرية مسـتخدماً الكلمـات الدالـة علـى ذلـك والحـروف الثقيلـة الـتي تـنم عـن حـزن وهم(الضـاد، الجـيم، الصـاد) مـن خـلال انتشـار السـكون مـرة والتضـعيف مـرة ثانيـة (أقـضّ، حرصْـت، تتوجّـع) وهــذا المعجـم ملـيء بالأسمـاء النكـرة الـتي تـدل علـى العمـوم والكثـرة شـوك وكـأن شـوكة واحـدة لا تكفي(شـاحب، شـوك، حسـرة، عـبرة، مـروة، سـفاهة، تميمـة، جنـب، مصـرع، قليـل) والنتيجـة حسـن الإيغـال في قـول " فهـي عـور تـدمع " والسـمل جعلـه كحجـارة مهملـة تدوسـها الأقـدام، إنـه التضـاؤل والانكسـار والضـعف أمـام المـوت لكـن التجلـد والتصـبر عنوانـه ادعـاءً أو حقيقـة حيـث" المـروة" حجـر صـلب رغـم صـغره واسـتخدامه للمصـدر" تجلـدي "مـع الإضـافة يـدل علـى بقيـة مـن تصـبر وتحمـل، ويجـدر بنـا ملاحظـة الاسـتفهام الـذي بـدأ بـه الـنص ومـا يحملـه مـن مـرارة وإحسـاس بالخيبـة والضـعف فهـو تقريـر بفعـل كـان وإنكـار لحصـوله ونجـد الـيقين أن التوجـع لا يجـدي نفعـاً ولكـن لا مفـر

القاهرة، ط2، 1995م، ص 349.

(1) الأسلوب والأسلوبية: ص 76.

منه على الرغم من ازدياد شدة الإحساس بالعجز أمام الدهر رغم أنه (ليس بمعتب من يجزع) وهذه الفكرة الأساسية التي لم تغب أو تغادر قائلها من البداية حتى النهاية أي أن الدهر ماض لا يعبأ بأحد(ريبه. أو ريبها) لأن المنون هي الدهر أو من أسمائه وفكرة الدهر ترتبط بذهن الشاعر بفكرة الموت التي سيطرت عليه وأشرك(أميمة) التي قد تكون كل مشاهد أو سامع و معللاً شحوبه الذي سألت عنه(أميمة) بأنه من فعل(أودى) الذي أدرك الأبناء ونلحظ غلبة الأسماء على الأفعال، والأفعال تدل على حركة وحدوث أي أنها تدل على حياة، والأسماء تدل على السكون، والسكون جمود والجمود موت أو شبه الموت، وهذا تأكيد على فكرة الموت في النص وكأن الشاعر أقرب إلى الموت أو بانتظاره (وإخال أني لاحق مستتبع) استسلام وخنوع يصل حد الموت أو يكاد. هو يطارده وسوف ينشب الأظفار إذن الموت حقيقة تطارده وهو عاجز أمام سلطانه.

ب -الأفعال:

نلحظ أن ورود الأفعال المضارعة فاق عدد أبيات المقطع وكذلك الفعل الماضي فاق الفعل المضارع في هذا المقطع:

الفعل الماضي	فاعله	الفعل المضارع	فاعله
قالت	أميمة	تتوجع	أنت
ابتذلت	التاء	يجزع	هو
أقض	هو	ينفع	هو
أجبتها	التاء	لا يلائم	هو

ودعوا	الواو	لا تقلع	هي
أودى، أودى	هو	أرى	هو
أعقبوني	الواو	يفجع	هو
سبقوا	الواو	يولع	هو
أعنقوا	الواو	إخال	أنا
غبرت	أنا	أدافع	أنا
حرصت	التاء	لا تدفع	هي
أقبلت	هي	لا تنفع	هي
أنشبت	هي	تدمع	هي
ألفيت	التاء	تنفع	هي
سُملت	التاء	تقرع	هي
رغبتها	التاء	أُريهم	أنا
ليس	هو	أتضعضع	أنا
تخرموا	الواو	ترد، تقنع	هي
	المجموع18		المجموع19

نلحظ حشداً هائلاً من الأفعال التي فاقت عدد الأبيات ولايكاد يخلو بيت من فعل أو أكثر ماضية أو مضارعة وإذا ما نظرنا فيها بتمعن نلحظ أنها متعادلة عدداً وزمناً ودلالة، ذلك التجدد والوقوع للأحداث شيئاً فشيئاً[1] وهذه الوظيفة للفعل ترجع إلى الزمن الذي

(1) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي ومطبعة المدني، القاهرة، 1404هـ، ص174.

يتضمنه ونلحظ أثر الأفعال واضحاً في تشكيل المشهد المفعم بالحركة لكنها حركة موصلة للموت والجمود ورسم الأحداث مفصلة، فهي عصب المشهد ومجسدة للأحداث وتجعلنا نعايش كلاً منها وكأننا نراها رؤية العين ماثلة تأخذنا في رحلة مع الأحداث المتلاحقة والمتشابكة وصولاً إلى النتيجة وهي الموت للجميع، ومن خلال المشهد نلحظ شيوع الموت وأي حركة تقود للموت(تتوجع، يجزع، أودى، فتخرموا، يفجع،... أقض، أنشبت، أدافع، لأتضعضع) أفعال فيها حركة لكنها تقود إلى الجمود الذي مبعثه الألم والحزن و الشكوى والبكاء الذي سببه الموت.

وفاعل هذه الأفعال ليس شاعرنا خلا ثلاث مرات مع الفعل الماضي (أجبتها، حرصت، غبرت) وقد تكون هذه الثلاث (الشاعر، وأميمة، والأبناء) أو (الشاعر والأبناء والموت) وخمسة مواضع مع الفعل المضارع (إخال، أرى، أدافع، أريهم، أتضعضع) وهذا الرقم هو عدد أبناء الشاعر الذين تخطفتهم يد المنية فهل كان العدد مُعَذِباً للشاعر في لاوعيه؟ نعم شاعرنا يغيب من الفاعلية وهو منفعل بالأحداث سلبي ضعيف أمام سطوة الموت وهذه الأفعال تدل على العفاء والزوال والألم (أودى، أقض، يفجع...) أثرها واضح في تشكيل المشهد الجنائزي المفعم بحركة الموت يتسلل إلى كل شيء، وتكرارالفعل (أودى) دلالة على تمكن الموت ومن خلال ما تقدم يؤكد شاعرنا أن الموت قادم ويبث الاستسلام بمن حوله ويعمق مفاهيم معينة للإفضاء إلى نتيجة واحدة وهي الموت للوصول إلى صورة التأسي والاعتبار والعزاء المصحوب بالاستسلام، له ولزوجه ولمن فقد عزيزاً عليه[1] هؤلاء

---

(1) في التذوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب الهذلي: دراسة نقدية إبداعية، د. محمد علي أبو حمدة، سلسلة النقد الأدبي التطبيقي(25)، دار عمّار، عمّان، 1995م.

الأعـزاء الـذين (أعقبـوه) بمعنـى أورثـوني والإرث هنـا حسـرة وألم وضـعف وانكسـار لا مـال أو خـير رغـم حرصـه بالـدفاع عـنهم (حرصـت بـأن أدافـع عـنهم) حرص:فعـل يتعـدى بحـرف الجـر (علـى) الطويلـة لكـن جـاء حـرف الجـر (البـاء بـدلاً مِـن علـى) الطويلـة ذات المـد للدلالـة علـى سـرعة الحركـة وردة الفعل.

و(أدافــع) علــى وزن أفاعــل وتعــني التجــدد والاســتمرار روتحمــل معنــى المفاعلــة والمجاهدةوالــدفع، ولكــن ســرعان مــا يستســلم بقــدوم القـدر المحتـوم، المنيـة الـتي (لاتـدفع) والبكـاء سـنة أزليـة وتناسـي المصـيبة مـن طبـع البشـرالتفريغ والتسـري والتخفيـف والتنفـيس بالبكـاء (ولسـوف يولـع) ولم يقـل (سـيولع) لأن المسـافة بينـه وبـين النسـيان ليسـت قريبـة أمـام هول المصيبة.

ونلحــظ كثافــة أفعــالٍ مثبتــةٍ (تتوجــع، يجــزع، أودى، أقبــل، رغـب، حـرص...) لكنهـا مفرغـة مـن الفاعليـة والحركـة فهـي تصـب في النهايــة في إطــار الســلبية الخاليــة مــن النفــي لفظــاً والمملــوء بالســلبية مضموناً.

ونلحــظ أفعــالاً منفيــة (لايلائــم، لاتقلــع، لاتــدفع، لاتنفــع، لاأتضعضـع، لـيس) وفيهـا نصـيب مـن الإرادة والـرفض عـادة وعنـدما سُـلبت إرادة الشــاعر في هــذا الــنص شــحّ معــين الفعــل المنفــي ولم يقــدم إلا ســتة أفعـال ولعـل ذلـك يحيلنـا إلى خمسـة الأبنـاء الـذين سـلبهم المـوت والأب الـذي ينتظر، ونسبتها إلى الأفعال المثبتة الخمس تقريباً.

هــو يصــارع المــوت القــوة الخفيــة الجبــارة ولا تكــافؤ بــين المتصــارعين إنهــا هزيمــة أمــام النتيجــة (المــوت) لا أمــام الســبب مــن مثــل (جـيش، لصـوص، أعـداء. . .) وكـل إنسـان مهـزوم أمـام النتيجـة، أمـام المـوت إنـه إقنـاع الـنفس ومواسـاتها وتعزيتهـا مـن خـلال مخاطبـة الآخـرين

بالنتيجة الحتمية التي مفادها (فإذا المنية أقبلت لاتدفع) ولا دواء و لا طبيب (ألفيت كل تميمة لا تنفع).

ج -حروف المعاني:

تشمل حروف العطف والجر لأنها الأكثر في هذه الأبيات.

-حروف الجر:

من: جاء ثلاث مرات.

اللام: جاء سبع مرات.

الباء: جاء ثماني مرات.

على: جاء ثلاث مرات.

عن: مرة واحدة.

شيوع حروف الجر بهذه الكثرة ظاهرة أسلوبية تلفت انتباه كل دارس للنص فهي تشي بحالة الانكسار للشاعر المنبثقة من حركة الأسماء الواردة بعد هذه الحروف.

إذن شاعرنا منكسر تابع منقاد في أسمائه وأفعاله وقدره، فالموت جعله خانعاً خاضعاً منكسراً منفعلاً لا فاعلاً.

حروف العطف:

الواو: جاء ثلاث عشرة مرة.

الفاء: جاء ست مرات.

ضارع انتشار حروف العطف في كثافتها كثافة انتشار حروف الجر التي دلت على الانكسار كما أن حروف العطف في انتشارها أيضا قد تشي بكثافة في العاطفة الأبوية التي لا غرابة في وجودها

حسب طبيعة النص وموضوعه وغرضه.

- وكثرة حرف العطف (الواو) الدال في معناه على مطلق الجمع، يعبر عن شدة اتحاده مع الفاجعة التي حلت بأبنائه.

ويدل كذلك في مستوى الصوت على نبرة حزينة تحاكي صوت التأوه والتوجع المنتشرة طوال المقطع.

-الصيغة:

أ - الهيئة:

ومن الظواهر الأسلوبية اللافتة للانتباه في هذا المقطع اسم الفاعل: (مُعتب، شاحب، ناصب، لاحق، شامت، راغبة) وجاءت من الثلاثي سوى واحد من فوق الثلاثي (معتب) وتدل على الدهر وما يحدثه من آلام وأوجاع تفضي للحزن والتعب وشماتة الأعداء، ويقين بأنه قادم لامحالة بفواجعه التي تقض المضجع، فقد سيطر على الشاعر تعب وشحوب وشماتة عدو، واستسلام ويقين بأنه لاحق بركب الأموات من بنيه وغيرهم.

وجعل الموت (المنون) فعول بمعنى فاعل وجعله (معتب) واسم المفعول هنا (مستتبع) تشي بإحساس أنه مطارد ملاحق من الموت ولا أحد غير الموت يطارده وحده ويتبعه ولابد يدركه، إنه صراع الحياة والموت لكنه يرضى بالقليل كنفس عودتها القلة عله يريد أن يقول ليت الموت يتركني وأنا راض بالقليل وقانع، لكن سيطرة الفقد غالبة عليه.

ب - التنكير:

ومن النكرات: (معتبٍ، شاحباً، مضجعاً، حسرةً، عبرةً، جنب، مصرع، عيشٍ، ناصبٍ، لاحقٌ، مستتبع، تميمة، شوكٍ، عورٌ،

سفاهةً، راغبةٌ، قليلٍ) نلحظ أن النكرات نسبتها الثلث نسبة لعدد الأبناء).

ولظاهرة التنكير دور كبير في الأبيات، وهذا الدور يتصل بجانبين:

أحدهما: معنوي فيه معنى الإطلاق والشمول لا التحديد والتقييد، ويفضي إلى آفاق واسعة تبعث لدى المتلقي الإحساس بالكلية أو الغموض أو التهويل. . .

"إن النكرة حين تطلق يراد بها المعنى في عمومه وحين لاتخصص تترك مساحة للتصور والتفكير في المعاني المحتملة التي تدل عليها الكلية، فالنكرة تؤدي المعنى حينما يراد له أن يكون مجردا خاليا من أي صفة". [1]

ثانيهما: مادي صوتي يتمثل في تنوين التنكير وهو يحدث رنيناً مؤثراً في عملية الإيقاع والموسيقا الداخلية[2] ويتضح التعميم المثري للدلالة وتوسيعها فهي عميقة منفسحة لإثبات صفات الحسرة والعبرة والنَصب وكل ذلك منبعه ريب الدهر وفواجعه، حيث أضافت فضاء أوسع للمعنى وما فيه من معاناة وألم وحزن وبكاء.

كذلك التنوين الذي أحدث جرساً موسيقياً، في إيقاعه وتردد حرف النون المحيل إلى الأنين والتوجع.

وأطلقت العنان لنتخيل تلك المعاناة إذن النكرة جلّت لنا الصورة ونقلتنا من فكرة لأخرى وما فيها من صراع بين الحياة والموت. وكأن هذه النكرات قد تشي بأن شاعرنا نكرة أمام تلك القوة الخفية وما

---

(1) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 1998م، ص155-156.

(2) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1418هـ - 1997م، ص231.

تصحبه معها.

ج -التعريف:

إذا تتبعنا المعارف في الأبيات نجد (المنون، الدهر، من، أميمة، ذاك، المضجع، البلاد، المنية، العين، الرقاد، هي، الحوادث، المشرق، البكاء الشامتون، ريب الدهر، النفس) هذه المعارف ومثلها في الأبيات كثيرة من مثل:

1 -التعريف بالعلمية:

نجد أميمة من خلال السؤال أو التساؤل بينه وبينها كي يخفف المعاناة عن نفسه وربما لاتكون أميمة حاضرة في الحقيقة كعادة شعراء الجاهلية أصحاب هريرة وفاطم ودعد.... فقد استحضرها الشاعر للمشاركة والتخفيف عنه لما يكابد من ألم الفقد فهو يعيش حالة نفسية أراد له مشاركاً ومخففاً لهذا الفقد.

2 -التعريف بأل:

من مثل (المنون، الدهر، البلاد، المنية، العين، الحوادث، المشرق، الشامتون، النفس، المصرع) أراد أن يعمق هذه المعارف ويحدد من خلالها الماديات ويجعل من الموت وكأنه ماثل أمامنا ولا مهرب منه وكأنه يقول من لايعرف تلك القوة الخفية هاهي وتعدد المعارف ثراء للتجربة الشعرية وكشف لتجلياتها، وهذه الوفرة لإفادة الاستغراق وإضفاء الكثافة والتهويل من ريب المنون.

3 -التعريف بالضمير:

لفت الانتباه نوعان من الضمائر، البارزة والمستترة:

الضمائر المستترة	الضمائر البارزة
تتوجع، ليس، يجزع، ينفع، يلائم، أودى، لاتقلع، ، أدافع، لاتدفع، لاتنفع، تدمع، تقرع، أرى، لا أتضعضع، ترد، تقنع، إخال.	**ريبها، قالت، لجسمك، ابتذلت، مالك، لجنبك، عليك، ذاك أجبتها، لجسمي، ودعوا، أعقبوني، سبقوا، أعنقوا، تخرموا، غبرت، بعدهم، أني، حرصت، عنهم، أقبلت، أنشبت، أظفارها، ألفيت، بعدهم، حداقها، سملت، تجلدي أريهم، رغبتها.**

الضمير أعرف المعارف لأنه الألصق بالإنسان والأدل على معناه[1] والضمائر تساهم في تشكيل فضاء النص ومدلول فضائه وتحتاج لجهد المتلقي، والضمير البارز حاضر صياغة ومدلولاً وفيها الحزن والهم والبكاء من جراء الموت الذي وقع على الأبناء والضمير المستتر يفسح المجال أمام المستمع لفهم وتصور فضاءات النص ورغم تنوع الضمائر بين الغائب والمتكلم والمخاطب، فهي تنقلنا من فكرة لأخرى فالشاعر يتحدث بضمير الغائب عن هول الفاجعة وعظمها ويختفي وراء الضمائر ويشعر بالتضاؤل.

وهذا التنقل بين هذه الضمائر يشي بحالته المضطربة الضعيفة المستسلمة من ريب الدهر فهو ضعيف في معركة الصراع بين الحياة والموت، ووفرة استخدام الضمائر يصور ألم الموت والحزن على الفقد والتفاعل مع الحياة والاستسلام لسطوة الموت، والضمائر العائدة على سابق (أمن المنون وريبها، الهاء عائد على المنون) والدهر ليس بمعتب،

(1) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د. أحمد درويش، ص157.

اسم ليس المستتروهو الضميرعائد على الدهر (والنفس راغبة إذا رغبتها ، الهاء عائد على النفس) وتجلدي للشامتين أريهم، الهاء عائد على الشامتين. . . . . فهي نافذة لبيان هول المصيبة من جهة وتخفيف المعاناة من جهة ثانية. وبذلك يثري الضمير المعنى وهو الصراع بين الحياة والموت وتجنب شاعرنا التكرار أيضاً. ونلحظ أن الضمائر منها ما تعود على شاعرنا سواء كانت بصيغة المتكلم (أرى، أدافع، إخال، أرُي) أو الخاطب (لجسمك، مالك، عليك، . . . فهي قد تكون تعبر عن انشقاق وتردد وضياع أمام سطوة الموت.

وفي ختام المقطع ساق شاعرنا الحكمة (والنفس راغبة إذا رغبتها. . . . . بعد أن حلق في فضاءات الموت وويلاته والفقد ومصاعبه والصراع بين الحياة والموت، حيث يجد في الحكمة العزاء والسلوان وتفريغ للتجارب إلى فضاءات الواقع والحقيقة وللخلاص من الضعف والاستسلام الذي يسيطرعليه ويدعم ذلك الحكمة أول الأبيات (والدهر ليس بمعتب من يجزع) حقيقة وحكمة يبرهن عليها من خلال من خلال اغتيال الموت لفلذات الأكباد منه، فقد عزز هذه الحقيقة والحكمة التي لعبت دور المنبه للقارئ حيث لفت الشاعر الانتباه إلى الطريق الذي سوف يسلكه مع المنون وريبها ويريد بذلك إشراكنا في الحقيقة الحكمية فهو نصب الحكمة في المقدمة ليعرب عن نزعته إلى السير في طريق تمثل فيه الحكمة نقطة الانطلاق. والحكمة المبطنة بالاستسلام والذل والخنوع حيث يذكرنا بعد أبيات قليلة أن المنية لا تنفع معها التمائم، وهذه إطلالة للروح الجاهلية المعتقدة بالتمائم.

إذن هو طعّم أبياته بالحكمة غير المستقلة وكل واحدة تحيلنا إلى أخرى علنا نتلمس له العذر في ضعفه وخنوعه وحزنه وبكائه واستسلامه للقدر، لا من دافع الدين بل لأنه سئم البكاء. وملّ العويل

والنحيب فـراح يبحـث عـن أمـر يعزيـه فوجـد القليـل ممـا تركـه الـزمن لـه، ولم يغـيره الإسـلام لأن الإسـلام يـرفض الجـزع، وجـزع شـاعرنا مبعثـه الإحساس بالفقد والضياع، وتجلده ليسكت ألسنة الوشاة فحسب.

إذا مـا ولينـا شـطر المشـهد التـالي الـذي صـور فيـه الشـاعر الحمـار الوحشي وأتنه ومصرعها على يد الصائد من البيت 15 إلى البيت 35:

15 -وَالـدَهرُ لا يَـبقى عَلـى حَدَثانِـهِ	جَـونُ السَـراةِ لَـهُ جَدائِـدُ أَربَـعُ
16 - صَخِبُ الشَوارِبِ لا يَزالُ كَأَنَّهُ	عَـبدٌ لِـآلِ أَبـي رَبـيعَةَ مُـسبَعُ
17 -أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ	مِثـلُ القَنـاةِ وَأَزعَلَتـهُ الأَمـرُعُ
18 - بِـقَرارِ قـيعانٍ سَـقاها وابِـلٌ	واهٍ فَأَثـجَمَ بُـرهَةً لا يُـقلِعُ
19 - فَـلَبِثنَ حـيناً يَـعتَلِجنَ بِرَوضَـةٍ	فَيَجِـدُّ حينـاً فِي العِـلاجِ وَيَشـمَعُ
20 - حَـتّى إِذا جَـزَرَت مِيـاهُ رُزونِـهِ	وَبِـأَيِّ حـينِ مِـلاوَةٍ تَـتَقَطَّعُ
21 - ذَكَـرَ الـوُرودَ بِها وَشـاقى أَمـرَهُ	شُـؤمٌ وَأَقـبَلَ حَينُـهُ يَـتَتَبَّعُ
22 - فَـاِفتَنَّهُنَّ مِـنَ الـسَواءِ وَمـاؤُهُ	بِـثرٌ وَعـانَدَهُ طَـريقٌ مَـهيَعُ
23 - فَـكَأَنَّها بِـالجِزعِ بَـينَ يُـنابِعٍ	وَأولاتِ ذي العرجـاءِ نَهـبٌ مُجمَـعُ
24 - وَكَـأَنَّـهُنَّ رِبابَـةٌ وَكَـأَنَّهُ	يَسَـرٌ يُفـيضُ عَلـى القِـداحِ وَيَصـدَعُ
25 - وَكَـأَنَّما هُـوَ مِـدوَسٌ مُتَقَلِّـبٌ	فـي الـكَفِّ إِلّـا أَنَّـهُ هُـوَ أَضـلَعُ
26 - فَوَرَدنَ وَالعَيّوقُ مَقعَدَ رابِىءِ الـ	ضُـرَباءِ فَـوقَ الـنَظمِ لا يَتَتَلَّـعُ
27 - فَشَرَعنَ فِي حَجَراتِ عَذبٍ بارِدٍ	حَصِبِ البِطـاحِ تَغيبُ فيـهِ الأَكـرُعُ
28 - فـشَرِبنَ ثُـمَّ سَـمِعنَ حِسّـاً دونَـهُ	شَـرَفُ الحِجـابِ وَرَيـبَ قَـرعٍ يُقـرَعُ
29 - وَنَميمَـةً مِـن قـانِصٍ مُتَلَبِّـبٍ	فـي كَـفِّهِ جَـشءٌ أَجَـشُّ وَأَقطُـعُ
30 - فَنَكِرنَهُ فَنَفَرنَ وَاِمـتَرَسَت بِـهِ	سَـطعاءُ هـادِيَةٌ وَهـادٍ جُرشُـعُ

31 - فَرَمى فَأَنفَذَ مِن نَجودٍ عائِطٍ سَهماً فَخَرَّ وَريشُهُ مُتَصَمِّعُ

32 -فَبَدا لَهُ أَقرابُ هذا رائِغاً عَجِلاً فَعَيَّثَ فِي الكِنانَةِ يُرجِعُ

33 - فَرَمى فَأَلحَقَ صاعِدِيّاً مِطحَراً بِالكَشحِ فَاِشتَمَلَت عَلَيهِ الأَضلُعُ

34 - فَأَبَدَّهُنَّ حُتوفَهُنَّ فَهارِبٌ بِذَمائِهِ أَو بارِكٌ مُتَجَعجِعُ

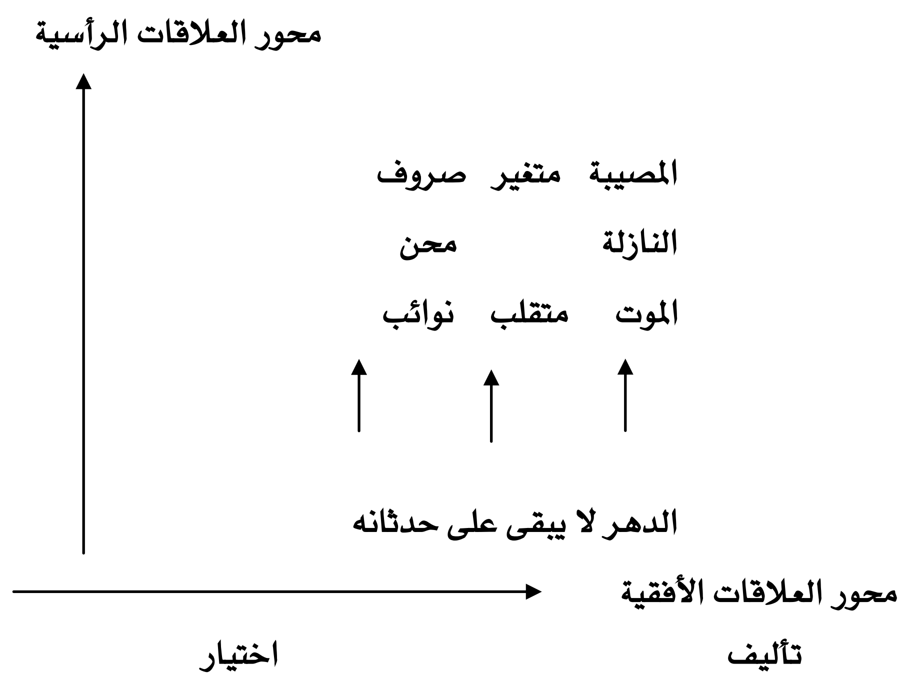
35 - يَعثُرنَ في حَدِّ الظُباتِ كَأَنَّما كُسِيَت بُرودَ بَني يَزيدَ الأَذرُعُ[1]

ومن الحكمة إلى عرض تفاصيلها، بدأ الشاعر هذه اللوحة التي تعكس سطوة الموت على كل الكائنات، من الأضعف إلى الأقوى يقع الجميع ضحايا قبضته إن أراد ومتى أراد.

1 - الجذر اللغوي:

يبدأ الشاعر بلازمة أسلوبية تتكرر (والدهر لايبقى على حدثانه) إنه خاضع لهول المنية بما تشكل في داخله من فزع وجزع أو محاولة التصبر أمام فاجعة الموت، ولكنه يظل مدفوعاً من خلال المعجم اللفظي القائم على الفقد التوجع والحزن والبكاء والتلف والجزع والمصرع، ها هو يكمله بمشهد الدهر الذي من سماته التقلب ولا يعرف عتبى لمن يجزع، والمشهد يقرر ضمنياً فيسلّم ذهن السامع بهذا القدر المحتوم وهو أن الدهر(لايبقى)وهذا الفعل هو أساس القصيدة فهو يكشف ويصور مغزى هذه القصة بنتيجتها الحتمية ويمكن تمثيل ذلك من خلال هذا المحور.

(1) شرح أشعار الهذليين للسكري، ص11-25، ديوان أبي ذؤيب: تحقيق: انطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1424هـ - 2003م، ص 146-159.



ومما يتصل بالمادة أشد الاتصال تكررها ، فالتكرار يسود حتى في هذا المقطع وهو شكل من أشكال الاتساق المعجمي الذي يعكس ترابط النص وإظهار ما في نفس قائله من دلالات لتكوين فكرته ، وهي تساوي الحياة والموت في لوحة الحمار الوحش الأطول عمراً ، فراح يصور نشاط الحمر وشدة فرحتها ونشاطها في المرعى الخصب وهو يجمعها ويفرقها ويصيح بها هنا وهناك وكأنه يوزع عليها أقداحها ثم ترد الماء آخر الليل حتى طلوع العيوق فوق الجوزاء عندئذ تصل إلى أسماعها أصوات الأوتار ويبدو الصائد وقد تحزم وأمسك بكفه قوساً ونبالاً تحمل الموت ويرمي سهمه فينفذه في أتان وتموت، وبعد موتها يبدو له خواصر الحمار مائلا عنه فأمال يده إلى كنانته ليأخذ سهماً فيرميه وتتفرق أسهمه في الحمر فيوزع لكل واحد نصيبه من الموت فمنها ما نجا مثخن الجراح ومنها ما صُرع، وهذه الصورة طالت أم قصرت فهي لاتخلو من خطوط واضحة ودلالات

ورموز وفي الإطار المعجمي نفسه يتأسس زمنان أحدهما ما قبل الصائد والآخر بعده وللزمنين من حيث المعجم علاقة مباشرة بالغرض والشاعر في آن معاً.

1 - زمن ما قبل الصياد: عند الدراسة المعجمية للمقطع يتبين لنا، وفرة معجم الخصب من خلال المرعى الخصب والماء، وهذا يدل على وفرة الحياة التي نلحظها في تلك الرقعة التي سرحت ومرحت الأتن مع الحمار فهي نشيطة وفرحة من خصب العشب وغزارة الماء، والحمار يسوسها إلى أن يصل إلى أسماعها صوت يشي بوجود الصياد الذي يستعد بطبيعته لإرسال الموت مع سهامه ونبله.

2 - زمن ما بعد الصياد: عند رصد المعجم اللغوي لزمن ما بعد الصياد يتبين لنا معجم الرعب والفزع والخوف والموت المرسل الذي فرّق الأتن وحمارها بين صريع وهارب مضرج بالدماء وهذا ما يبينه الجدول التالي:

زمن ما قبل الصياد	زمن ما بعد الصياد
أكل الجميم	سمعن حسا
أزعلته الأمرع	وريب قرع يقرع
سقاها وابل	ونميمة
يعتلجن بروضة	قانص، متلبب، في كفه
يشمع	جشءأجش وأقطع
مياه	فنفرن وامترست
الورود	فرمى، فأنفذ سهماً
ماؤه	فخر وريشه متصمع،

فوردن	زائغا، عجلا،
فشرعن في حجرات عذب بارد	فعيّث في الكنانة يرجع
فشرين	فرمى فألحق فأشتملت عليه الأضلع
	فأبدهن حتوفهن
	فهارب بذمائه أو بارك متجعجع
	يعثرن في علق النجيع

لغة جديدة في الرثاء على غير سنن الرثاء ونقلة من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان كان بمقدوره الرثاء بصورة تقليدية، بل رثى بالصور والمشاهد المتحركة من الواقع هل عجزت اللغة؟ أم أن المصيبة تجاوزت حدوده وحدود اللغة؟ أم هو هروب من الواقع المرير؟ لأن لغة الواقع مؤلمة كما أن اللغة التي استخدمها في التصوير لمشاهد الحيوان ومصرعه ترده إلى الواقع البشري لكنه يجد فيها العزاء والتسرية والسلوان.

والمشهد وصفي مسرحي، له مكوناته من زمان ومكان وبيئة وشخصيات وأحداث، وله علاقة وثيقة بالرثاء، وله نتائجه حيث غلب الموت على الحياة، وهذا الوصف لم يكن نقلاً فوتوغرافيا بل هو انعكاس لحالة الشاعر المثقلة بالانفعالات، لِمَ لا؟ وهو الفاقد لخمسة أبناء خطفتهم يد المنية وما أشبه معاناة شاعرنا بمعاناة الحمر الوحشية فالشاعر تحرك من منظور واحد له السيطرة والسطوةدون سواه هو الموت وكل كلماته تدل على ذلك(رمى، ألحق، حتوف، هارب، بارك.) وفي كل ذلك مقاومة للموت وصراع بين عالم الحياة والموت لكن المشهد المسرحي المليء باللعب والخصب ووفرة الماء وعناصر الطبيعة

القويـة لم تصـمد أمـام سـطوة المـوت الـذي فرضـه الصـياد بسـهامه المتواليـة وينتهـي المشـهد بالـدم والهـروب والفقـد وهـذه تجربـة خاضـها شـاعرنا وتجـرع مرارتهـا حـين فقد خمسـة الأبنـاء، فـالموت هـو الصـياد في كـل الحـالات رغـم الـدعوة للتوحـد أمـام الصـياد(الموت) لكنهـا دعـوة يائسـة لأن المشـهد محكـوم بقـوة خفيـة تغيـب أمامهـا كـل الـذوات، الصـياد المخـادع المـاكر الغـادر فهـو انتصـار النتيجـة علـى السـبب مـوت الأبنـاء لم يكـن مـع عـدو أو مـرض أو لصـوص كـذلك الحمـار الوحشـي وأتنـه الـتي لم تكـن ضـعيفة بـل خـف لبنهـا إذن هـي حائـل لا ولـد ولا لـبن ولا إرضـاع فهـي قويـة وفحلـها قـوي كالحديد(سـطعاء، جرشـع) ومـع ذلـك صـرعهم الصـياد لا لشـئ بـل طبيعـة الحيـاة وقواهـا الخفيـة الـتي تصـرع الجميـع فالصـياد تخفـى وفضـحته الـريح ونمـت عليـه (سمعـن حسـاً، شـرف الحجـاب، ريـب قـرع، قـانص، متلبـب) وهـو مكتمـل السـلاح (سـهم، جشـئ، أجـش، أقطـع، كنانـة) مفـردات تشـيع الخـوف والفـزع والمـوت والغـدر كمـا مـات أبنـاء الشاعر وغدرتهم يدالمنية.

ونلحظ التكرار والترادف والاشتقاق:

الحياة والماء	الخوف والفزع	الأسلحة	الغدر	الدم والموت
أكل	شؤم	متلبب	قانص	رمى
أزعلته	سمعن حساً	جشء	متلبب	أنفذ
الأمرع	شرف الحجاب	أجش	نميمة	فرمى
سقاها وابل	ريب قرع يقرع	أقطع	عيّث	اشتملت عليه
يعتلجن	فنكرنه	سهم		فأبدهن حتوفهن
ويشمع	فنفرن	ريشه		بارك متجعجع
الورود ،	امترست	متصمم		علق النجيع
الشرب	رائغاً	الكنانة		
ماؤه	هارب	ألحق		
فوردن		صاعديا		
عذب بارد				
فشرين				

رائحـــة المــوت تفــوح مــن ثنايــا المشــهد كمــا فاحــت في البدايــة ، وألــوان الــدم كــبرك الغــدير ، حتــى الفحــل القــوي والأتــن االعــائط النجــود صرعها الموت ، إنه صراع الحياة والموت الذي وقع.

ولغــة الشــاعر بــدت واضــحة ســهلة في المــدخل ، ثــم زادت صــعوبة ومعجمــه اللغــوي بــدا بــدوياً صــرفاً مــن رحــم الصــحراء لكنهــا واضــحة الدلالــة ، والفنــاء هــو نهايــة المطــاف وحضــوره أبــدا والانســحاب للــذات حــتم ، وما رسمه امتداد لعالم البشر.

النــوع:

أ -الأسماء:

شـيوع الأسمـاء في هـذا المشـهد المسـرحي الوصـفي المتحـرك يعـد ظـاهرة أسـلوبية، وهـي أكثـر شـيوعاً في النصـح والعـزاء والوصـف وسـرد الأوصاف ويمكن دراسة الأسماء كما يلي:

المقطـع يصـف الحمـر الوحشـية في روضـة غنـاء لكـن سـهام الصـياد سـقتها كـأس المنـون وبدايـة المقطـع لازمـة أسـلوبية (والـدهر لايبقـى) وبدايـة اللازمـة اسـم (الـدهر) وهـو المـوت والقـوة الخفيـة الـتي تأخـذ دون عتبـى وأكـد ذلـك بجملـة فعليـة منفيـة (لايبقـى) إذن تقلبـات الـدهر مسـتمرة علـى الأحيـاء بحدثانـه الاسـم الـذي يعـني النوائـب والحـوادث وهـذه المقدمـة تناسـب غـرض الـنص عامـة والمقطـع خاصـة حيـث التسـليم والاستسـلام لحـدثان الـدهر وسـرعة فعلـه وخفتـه بحيـث لا أحـد يتنبـأ بمـا يمكـن وقوعـه ولأن رائحـة المـوت فائحـة منـه، هـا هـو بـدأ بـالحيوان مـن الحمـر الوحشـية وقبلـها مـن البشـر بأبنـاء الشـاعر ولـيس هـؤلاء مـن يـأتي علـيهم المـوت فحسـب فكـل الأحيـاء يموتـون، ومـا ذكـر الحيـوان في صـراع الحيـاة والمـوت عنـد الشـاعر إلا ملمـح بـارز في العينيـة. ليؤكـد حقيقـة المـوت الحتمـي مـن جهـة والتأسـي بهـا مـن جهـة ثانيـة، رغـم قـوة هـذه الحيوانـات ولعبهـا ومرحهـا ووفـرة العشـب والمـاء (كأنـه مـدوس، أمـرع، جرشـع، سمحـج، أضـلع، سـطعاء، نحـوص، عـائط، هاديـة، هـادي) لكـن الصـياد اسـتطاع أن يرعبهـا وتهـرب مجتمعـة فـراراً مـن المـوت إذن هـذه الأسمـاء تشـيع الاستقراروالسـكون المصـحوب بالريبـة والتـوجس والخيفـة لأنهـا تشـعر وتحـس بـالخطر وكأنهـا مسـلّمة أو مستسـلمة بـالموت كاستسـلام شـاعرنا الـذي بـدأ بالحكمـة والتقريـر مـن خـلال الجملـة الاسميـة الداعمـة لـذلك (والـدهر لايبقـى) لِـمَ لا ؟ وهـذه الحيوانـات في

روضة وماء ومرعى في الطبيعة لكن نلحظ الحركة التي تقود للموت وإشاعته إذن الموت قادم إن كنت مستقراً أو متحركاً (والدهر لايبقى) ويؤكد هذا أسماء(شؤم، حسا، ريب قرع، نميمة، قانص، متلبب، في كفه جشء أجش وأقطع، سهما، ريشه متصمع، رائغا، عجلا، الكنانة، ألحق صاعديا مطحرا، الكشح، حتوف، هارب، بارك، متجعجع، علق النجيع) إنها أسماء تشيع الهلع والفزع والخوف والدم و القتل والموت وكل هذا يؤكد الصراع بين الحياة والموت لكن الغلبة للموت وترسم هذه الأسماء المشهد الوصفي المسرحي المفعم برائحة الموت والفقد وهو ما يضفي الواقعية على المشهد وهو انعكاس لحالة الشاعر الذي يؤسس لعلاقة تشبه مصابه وكي يلفت انتباه السامع ومشاركته الحزن من جهة والاستسلام من جهة ثانية، بدأ (بالدهر) وانتهى(بالحتوف) وكلاهما موت إنه يدور في فلك الموت وأسبابه ونتائجه.

إذن المقدمة أفضت إلى الخاتمة فالدهر في البداية والحتوف في النهاية وفكرة الدهر ترتبط بالموت والموت أولاً وأخراً، لكن دون حكمة مناسبة لغرض الرثاء فكلاهما يشتركان في التدبر والتفكر ويؤازر الأسماء ذكر أسماء لأماكن (بثر، الجزع، ينابع، أولات ذي العرجاء، صاعديا نسبة لصعدة في اليمن وكذلك ذكر أسماء للزمن(برهة، حينا، حينا، ملاوة،) كل ذلك ليؤكد الواقعية في عالم الموت في الحيوان وما أشبهه بعالم الإنسان والصراع قائم بين الحياة والموت ويتضح ذلك من خلال ما يلي:

أسماء تدل على الموت	أسماء تدل على الحياة
الدهر	الجميم
القناة	الأمرع
شؤم	بروضة
حَينُه	الورود
نهب مجمع	وابل واه
حسّاً	العلاج
الحجاب	مياه
ريب	ماؤه يثرٌّ
نميمة	عذب بارد
قانص	
متلبب	
جشء	
أجش	
أقطع	
سهما	
ريشه متصمع	
صاعدي	
مطحر	
حتوف	
هارب، رائغ، عجل، هارب، بارك، متجعجع علق النجيع	

من خلال ماتقدم نجد حالة الأتن قبل الصياد فرحة مسرورة مع وفرة المرعى والماء لكن سرعان ما أرسل الصياد سهام الموت البداية مع

الموت (الدهر ثم مع حينه وفي الختام مع الحتوف الموت)، فالموت لم يغب عن ذهن شاعرنا كلما أراد أن ينسى ويسبغ المرح على الحيوانات ومن ورائها البشر أرقه الموت وألح عليه من كل ناحية وفي كل ناحية،... الدهر.... حينه..... حتوفهن... ولاعتبى للموت كما بدد أبناء الشاعر هاهو يبدد الحمر الوحشية القوية التي لم تلد ولم تكن هزيلة(جدائد. نحوص.عائط. سطعاء.هادية. مدوس. أضلع). ولم تصارع أحداً هي في مرعاها وموردها لكن الصياد الغادر المخادع أرسل لها الموت كما أرسله من قبل لأبناء الشاعر فما أشبه مصاب الأمس باليوم والأسماء جاءت داعمة للغرض والفكرة ولم يرسل الحكمة والنصح الذي يناسب العزاء، بل غلّب الموت على الحياة في عالم الحيوان كما غلبه على عالم الإنسان من قبل إنه صراع الحياة والموت، ونجد نسبة الأسماء إلى عدد الأبيات يكاد يكون أربعة أضعاف تقريبا أي بنسبة أربعة أسماء في كل بيت في حين كانت الأفعال النصف بالنسبة لعدد الأسماء وضعفين بالنسبة لعدد الأبيات.

عدد الأبيات: 22 بيتاً.

عدد الأسماء: قرابة 90اسماً.

عدد الأفعال: 44فعلاً.

ب - الأفعال:

شيوع الأفعال واضح في الأبيات وتفوق المقطع الأول عدداً، يصل عددها إلى (44) فعلاً بين ماض ومضارع يتضح من خلال ما يلي:

الماضي: أكل، طاوعته، أزعلته، سقاها، أاثجم، لبثن، جزرت، ذكر، شاقى، أقبل، افتنهن، عانده، وردن، شرعن، شربن،

سمعن، نكرنه، نفرن، امترست، رمى، أنفذ، خرّ، بدا، عيّث، رمى، ألحق، اشتملت، أبدهن، كسيت29 فعلاً ماضياً.

المضارع: لايبقى، لايزال، لايقلع، يعتلجنن، يجد، ، يشمع، تتقطع، يتتبع، يفيض، يصدع، لايتتلع، تغيب، يقرع، يرجع، يعثرن 15 فعلاً مضارعاً نسبة الماضي ضعف المضارع.

المضارع المنفي: شح في هذا المقطع (لايبقى، لايزال، لايقلع) شحها يدل على شح الإرادة والرفض ووفرة الانكسار والخنوع وغلبة الموت لأن إرادة الموت هي الغالبة وشاعرنا لا إرادة له وكذلك الحمر الوحشية. حتى الأفعال المثبتة تشي بالسلبية المفرغة من التأثير.

وعلى هذا فشيوع الفعل في الأبيات ومقارنته بالاسم له دلالات كثيرة حيث التركيز على الأحداث والحركة في النصوص، فالفعل "عنوان الحركة عامة"[1] وشاعرنا أحسن توظيف الأفعال التي يزداد في مواطن الصراع والمشاهد المتحركة فهي تمثل ظاهرة أسلوبية حيث تبث الحركة في جنبات النص رغم سيطرة الأسماء وحشد الأفعال يواكب حركة المشهد وتصور تتابع الأحداث كما في النص حيث حشد الشاعر الأفعال بنسبة كبيرة وكل بيت لايكاد يخلو من فعلين على الأقل، وهي وسائل ساهمت في تكوين لوحة الموت التي أحدثها الصياد الذي يعبر عن الموت وبالتالي فإن الأفعال جعلت السامع أو القارئ يعايش المشهد وكأنه على خشبة مسرح حية نابضة بالصوت والحركة، كما تكررت أفعل للتأكيد على الحدث (فرمى، فأنفذ، فرمى، فألحق، فأبدهن). رغم قوتها واجتماعها لكن لاتكافؤ بين المتقابلين فالصياد غادر مخادع.

---

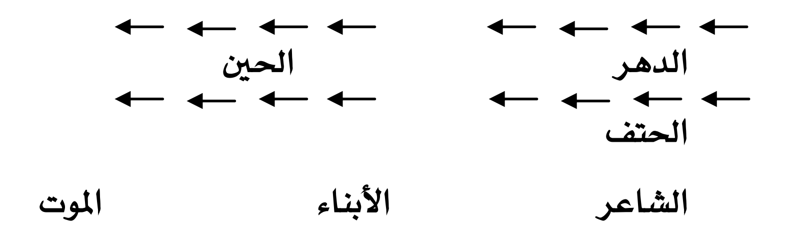
(1) تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي، سلسلة "مفاتيح"، طبع بالمطابع الموحدة، دار الجنوب، تونس، 1992م. ، ص29.

والأفعال هي عصب هذا المشهد وهي التي جسدت الأحداث وخاصة تلك اللازمة الأسلوبية (والدهر لايبقى) حيث بدأ المقطع الأول بالدهر وها هو يبدأ المشهد الثاني بالدهر والفعل (لايبقى) نواة هذه الأبيات ومصور المغزى ومؤكد للنتيجة الحتمية وهي الموت، وهذه اللازمة خيط يربط بناء النص بشكل دائري حيث يجعلها محوراً يدور حوله بحركة دائرية يغادر المركز ولا يلبث أن يعود إليه فهي لازمة يعود إليها كلما ضاقت نفسه، يفرج بهاعن ضيقه ويفتح نافذة جديدة، وهذا التكرار اللفظي يتبعه تكرار دلالي وهو لا بقاء للإنسان والحيوان والحتوف خير دليل على ذلك، وهذه الأفعال متناسقة مع عالم الحيوان، والحيوان امتداد لحالة البشر وفعل الحيوان خاص به لكنه انعكاس للبشر، فكلاهما له الحق في العيش والحياة لكن المنية تتخطفهم، ولو تأملنا فاعل هذه الأفعال نجد التالي:

فاعل الأفعال التي تخص الصياد مستترة (رمى، أنفذ، عيّث، يرجع، رمى، ألحق، أبدهن).

وفاعل الأفعال التي تخص الحمر الحشية ظاهر(طاوعته سمحج، أزعلته الأمرع، لبثن، وردن، شرعن، سمعن، شربن، نكرن، نفرن، يعثرن) تحدث عنها الشاعر بضمير العاقل وهي حيوانات وكأنهن عاقلات، إذن رغم هروبه إلى عالم الحيوان ظل مشدودا لعالم الإنسان ولم يسعفه الضمير(هن) ولم يستطع الفرار والهرب، إذن جعل الفاعل مع الصياد مستترا لمعرفته ودرايته بفعل الصياد الذي يشبه فعله فعل الدهر بل هو الدهر، والدهر عند شاعرنا الموت إذن الصياد هو الموت أو من يوزع الموت أو من جند الدهر يسلطه على الحيوان صيدا وقتلا كما تسلط الدهر على أبناء الشاعر غيلة وموتا، ولا أدل على ذلك من ذكر الشاعر للدهر مرة وللحيَن مرة والحتوف مرة ثالثة،

وهذا المثلث قد يشي بالشاعر والأبناء والدهر ومن ورائه الموت.



الشاعر الأبناء الموت

إنه صراع الحياة والموت الذي تمكن من البشر متمثلا بأبنائه الخمسة والحيوان متمثلا بالحمر الوحشية في ذلك المشهد الوصفي المسرحي المتحرك بحركة تؤدي إلى الموت والاستسلام لأن الجميع مهزوم أمام النتيجة لا السبب.

ج - حروف المعاني:

ماثل شيوع الأسماء والأفعال شيوع حروف المعاني.

حروف الجر:

الباء: وتدل على التصاق هذه الحيوانات بما يمدها بأسباب الحياة والعيش قبل الصياد وبعد الصياد التصاقها بالأرض والوقوع المؤدي إلى الموت.

في: التي تدل على الظرفية حيث المكان الطبيعي للحمر الوحشية (في العلاج، في حجرات، في الكف. ثم دلت على الموت" في كنانته. في علق النجيع. في كفه"وحروف الجر ظاهرة أسلوبية تلفت انتباه الدارس لنصوص الشاعر التي تبين حالة الأسماء بعدها حيث الانجرار لمواطن الحياة دون الصياد ثم الانكسار والوقوع والدم والموت بعد ظهور الصياد.

حروف العطف:

الـواو: كثـر اسـتخدام حـرف العطـف الـواو في زمـن قبـل الصـياد حيـث اللعـب واللـهو والحيـاة والمشـاركة بـين الفحـل والأتـن كمـا في عـالم البشـر (وطاوعتـه. وأزعلتـه. وأقبـل. وشـاقى. وأقبـل. وريـب. وعانـده. وهـادي. . .) وقـلّ بعـد ظهـور الصـياد حيـث تتسـارع الأحـداث ويحتـاج المشـهد لحـرف أكثـر ملاءمـة للموقـف، وهنـا نـرى الاتحـاد والاجتمـاع أمـام المـوت وقبـل ذلـك الاتحـاد والاجتمـاع في الرخـاء والحيـاة وفيـه مـن التوجـع والتفجع والآهات والحزن ما فيه.

الفـاء: الـذي كثـر بكثافـة عاليـة لدلالتـه علـى الترتيـب والتعقيـب القريـب حيـث يقصـر الـزمن والمـوت أسـرع وكـأن الأحـداث تـركض وتجـري متسـارعة لتقع"وقـد سـاعده علـى أن يحكـم عقـد قصـيدته ويطـرد نسـقها تناسـباً وتماشـياً مـع مـا تحمـل مـن المعنـى، و قريحـة الشـاعر هـي الـتي مكنتـه مـن إجـادة اسـتخدام ذلـك الحـرف"[1] (فـوردن. فشـربن. فشـرعن. فنكـرن. فرمـى. فبـدا. فنفـر. نفخـر. فعيـث. . . فـالموت لاعتبى عنده فهو قادم بوتيرة متسارعة.

-الصيغة:

أ - الهيئة:

مـن الظـواهر الأسـلوبية اللافتـة للانتبـاه لاسـيما المتصـلة بالعاطفـة ولعـل أبـرز مـا نجـده متصـلا بالهيئـة اسـم الفاعـل (وابـل. متقلـب. واه. بـارد) وهـذا في زمـن مـا قبـل الصـياد حيـث الخصـب والحيـاة الآمنـة حيـث

---

(1) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، نوري حمودي القيسي، العراق، الموصل، دار الكتب بجامعة الموصل، 1974م، ص 116-117.

الخصب والوفرة في الماء والكلأ ثم تطالعنا أسماء الفاعل والصفة الشبهة باسم الفاعل بعد ظهور الصياد (ريب. قرع. متصمع. رائغ. عجل. متلبب. متجعجع. هارب. بارك. عائط. هادية. هادي) وتدل على الفزع والخوف والموت وتكرار اسم الفاعل قد يدل على الفاعلية والمبالغة في المعاناة والألم وصولا إلى الموت والفقد لهذه الحمر الوحشية (قانص. متصمم. رائغ. هارب. بارك) إضافة إلى استخدام ضمير العاقل لغير العاقل وكأنه مشدود لعالم العاقل (الإنسان) يعتلجن. لبثن. افتنهن. كأنهن. وردن. شرعن. شربن. نكرن. نفرن. أبدهن. حتوفهن. يعثرن) هذه النون ماقبل الصياد وما بعده تضفي سيطرتها على الشاعر وتشده للوراء مستذكرا ما حل بأبنائه من موت وفقد شديد الوقع ولا يكاد ينسى بل يعمم التجربة على الحيوان مبررا حزنه وألمه للفقد ولسان حاله يقول:الموت سلطان لايقاوم، كما نلحظ صيغة أفعل في الأسماء. (أربع. أمرع. أضلع. أقطع. أذرع. أجش. أقطع) وفي الأفعال (أزعل. أثجم. أقبل. أنفذ. ألحق) كأنه يريد أن يحدث شيئا لكنه عاجز أمام سطوة الموت كلها صيغ لاتحمل معنى الفاعلية، وإن وجدت فهي تدل على السلبية والدوران في فلك الأحداث والضعف والانهزام.

ب - التنكير:

تشيع النكرات في هذا المقطع من مثل (عبد. قيعان. وابل. واه. برهة. حينا. روضة. ملاوة. نهب. ربابة. حسا. متقلب. عذب. بارد. نميمة. قانص. متلبب. نحوص. عائط. سهما. رائغا. هارب. بارك. . . . . .) وللنكرات دور كبير في الأبيات، فهي تدل على العموم والشمول من جهة، حيث تبعث لدى المتلقي الشعور بالتهويل، وتنوين التنكير يحدث جرساً ورنيناً موسيقياً مؤثراً يثري الدلالة لإثبات

خصائص الألم والحزن حيال الفقد والموت والإيقاع وتردده مع حرف النون الذي يحيل إلى التوجع والأنين من جراء الموت والفقد الذي أحدثه الصياد الذي هو من جند الدهر0كما تطلق النكرة العنان للخيال لتصور المعاناة والأوجاع في ذلك المشهد المسرحي الحي وتبين لنا عجز المخلوقات أمام الموت وأولهم شاعرنا الذي يكاد يكون لاشي أمام الموت "نكرة" كما كانت الحمر الوحشية نكرة أمام الصياد وأسلحته التي وزعت الموت بسرعة ودقة وحرفية.

ج - التعريف:

اللافت للانتباه في التعريف الأسماء المعرفة بأل والإضافة (السراة، الجميم، القناة، الأمرع، العلاج، الورود) هذه قبل زمن الصياد زمن الوفرة والراحة والحياة، وفي المقابل نرى (الدهر. حينه. وريب قرع. ريشه. الكنانة. الكشح. الأضلع. النجيع) بعد زمن الصياد حيث الفزع والخوف والصراع بين الموت والحياة ولا أدل على ذلك من الدهر ونوائبه التي خلفت الدمار والموت في ما حولها ونلحظ تعميقاً لهذه المعارف وتخصيصاً وتوكيداً على سيادة ونصرة الموت في هذه المواجهة بين الحياة والموت، ويشترك معجم الأسماء هذا في إشاعة الموت والفقد معبراً عن الدهر الذي يعني الموت والكنانة التي تشتمل على السهام التي تصحب معها الموت والعذابات إذن أسهمت الأسماء في تبيان ويلات الدهر ومحنه وتقلباته وأوجاعه.

د - الضمير:

الضمير يسهم في رد المدلولات إلى أصحابها ورسم فضاء النص وفتح باب التصورلفضاءات النص واللافت الضمير المستتر مع الدهر والصياد (لايبقى. رمى. أنفذ. خرّ. بدا. عتّث. يرجع. رمى. ألحق..) لِمَ لا يذكر الفاعل وجعله مستتراً؟ هل لمعرفته به؟ أم إنه غير معروف؟

الأرجح أن شاعرنا خبر الدهر وويلاته أم إنه اختفى وراء هذه الضمائر من هول المشهد الذي امتلأ دماً وقتلاً ودماراً وشعر بالصغر والاضمحلال أمام الدهر، والحتف، والحين.

ونرى شاعرنا يتحدث عن الحمر الوحشية بالضمير(هن) وكأنهن عاقلات (لبثن. يعتلجن. افتنهن. كأنهن. فوردن. فشرعن. فشربن. سمعن. نكرن. نفرن. أبدهن. حتوفهن. يعثرن) وهذا يشي بانزوائه وراء الضمير وصاحباته إنه العجز والاحتماء بغير العاقل عله يقدر على مواجهة الدهر وحدثانه، إذن بعد العجز والهروب من عالم البشر إلى عالم الحيوان هاهو مشدود لعالم البشر مرة ثانية والضمير (هن) لم يسعفه ولم يستطع الهرب ومغادرة عالمه المثقل بالفقد من جراء الموت إذن الواقع يفرض نفسه بما فيه من صراع بين الحياة والموت، والموت هو الغالب المدرك للبشر والحجر والمدر بعرف شاعرنا حيث نقل المعركة من عالم البشر إلى عالم الحيوان عله يجد العزاء والسلوان للفقد المرير. وعائد هذه الضمائر إلى شاعرنا المفجوع ومرة تعود وهذا التنقل بين الضمائر لتصوير مرارة الفقد والموت، والتفاعل والانخراط مع الحياة والاستسلام لسطوة الموت، ومهما تنوعت الضمائر عند شاعرنا فهي تدل على الانشقاق والضعف والتردد والضياع أمام سطوة الموت، لكنه لم ينه هذا المقطع بحكمة كما سلف في المقطع السابق ولم يطعّم أبياته هذه بالحكمة، بدأ بالدهر ثم الحَين ثم الحتف دون أن يبث العزاء والسلوان لأن معركة الحياة والموت لم تنته بعد وفضاء التجارب واسع والتفريغ إلى الواقع مستمر.

ها هو ينقلنا إلى معركة أخرى، ومن عالم الحيوان الذي فرّ إليه ولكن هذه المرة بين الثور والكلاب يساندها الصياد، والموت هو نهاية الصراع.

من البيت 36 إلى 48:

36 -وَالـدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ	شَبَبٌ أَفَزَّتهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ
37 -شَعَفَ الكِلابُ الضارِياتُ فُؤادَهُ	فَإِذا يَرى الصُبحَ المُصَدَّقَ يَفزَعُ
38 -وَيَعوذُ بِالأَرطى إِذا ما شَفَّهُ	قَطرٌ وَراحَتهُ بَليلٌ زَعزَعُ
39 -يَرمي بِعَينَيهِ الغُيوبَ وَطَرفُهُ	مُغضٍ يُصَدِّقُ طَرفُهُ ما يَسمَعُ
40 -فَغَدا يُشَرِّقُ مَتنَهُ فَبَدا لَهُ	أَولى سَوابِقَها قَريباً توزَعُ
41 -فَاِنصاع مِن فَزَعٍ وَسَدَّ فُروجَهُ	غُبرٌ ضَوارٍ وافِيانِ وَأَجدَعُ
42 -فَنَحا لَها بِمُذَلَّقَينِ كَأَنَّما	بهما من النَّضحِ المُجدّع أيدعُ
43 -يَنهَسنه وَيَذُودهن وَيَحتَمي	عَبلُ الشَوى بِالطُرَّتَينِ مُوَلَّعُ
44 -حَتّى إِذا اِرتَدَّت وَأَقصَدَ عُصبَةً	مِنها وَقامَ شَريدُها يَتَضَرَّعُ
45 -فَكَأَنَّ سَفّودَينِ لَمّا يُقتَرا	عَجِلا لَهُ بِشَواءِ شَربٍ يُنزَعُ
46 -فدنا له ربُّ الكلابِ بكفّهِ	بيض رهاب ريشهن مقزع
47 -فرَمى لِيُنقِذَ فَرَّها فَهَوى لَهُ	سَهمٌ فَأَنفَذَ طُرَّتَيهِ المِنزَعُ
48 -فكَبا كَما يَكبو فَنيقٌ تارِزٌ	بِالخُبتِ إِلّا أَنَّهُ هُوَ أَبرَعُ(1)

ومن الحمر الوحشية إلى الثور واصفاً حاله وموقفه من كلاب الصيد وربها وكيف أفزعته عندما جمعها الصياد حتى تخوض المعركة جماعة لا فرادى كي تعين بعضها إلى حين، وقد استعد الثور لمواجهتها وهنا تحضر الذات لمقاومة الموت فقد عدا عدواً سريعاً، ورغم ضخامته راحت الكلاب تنهسه، ويروغ منها محاولاً النجاة وطعنها بقرنيه حتى تخضبت بالدم المتدفق من جوفها وظهر الصياد ورمى الثور

(1) شرح أشعار الهذليين: للسكري، ص 26-32، ديوان أبي ذؤيب: تحقيق/ أنطونيوس بطرس، ص160-165.

ليشغله عن الكلاب وسقط الثور كفحل الإبل للأبد وغابت الذات.

وليست قصة الثور حصراً على قصائد الرحلة في الشعر الجاهلي فقد ترد في الرثاء كما هنا فلا ذكر للناقة أما الثور الذي أحرز النصر على الكلاب في قصيدة الرحلة[1]، ولكنه لا يلبث أن يصرعه سهم الصياد والكلاب لم تصرع الثور بل عاقت هربه حتى يأتي الصياد فيرسل الموت مع سهمه، منهياً المشهد الدموي عاكساً صورة الواقع.

1 - الجذر اللغوي:

لازمة أسلوبية تتكرر في مطلع المشهد (والدهر لا يبقى على حدثانه) الشاعر يغدو ويروح لكنه أسيرُ أحداث الدهر وتقلباته ونوائبه وصروفه ومحنه، وهذه العودة بين الفينة والأخرى للدهر ونوائبه فيه العزاء والسلوان وتلمس الأعذار للشاعر من جزعه وحزنه على الفقد من تقلبات الدهر.

يقوم هذا المشهد المسرحي على ثلاث شخصيات هي(الثور، الكلاب، الصياد) وهذا التقسيم الثلاثي يفرض علينا منهجياً رصد المعجم اللغوي المتصل بالشخصيات وتبُين العلاقة بين مختلف المعاجم كما يلي.

(1) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: لمحمد النويهي، دار القومية، القاهرة،ج2، ص759.

الثور	الكلاب	الصياد
شبب	أفزته الكلاب	دنا
أفزته	الضاريات	رب الكلاب
مروع شعف	أولى سوابقها	بكفه
يرى	غبر	بيض رهاب
يفزع	ضوارٍ	ريشه مقزع
يعوذ	توزع	رمى
شفه	وافيان	لينقذ فرها
راحته	أجدع	فهوى له سهم
يرمي	ينهسنه	أنفذطرتيه المنزع
طرفه مغض	ارتدت	
يصدق طرفه	عصبة	
يسمع	يتضوع	
انصاع		
فزع		
سد فروجه		
فنحا		
يذود ، يحتمي		
عبل الشوى		
أقصد		
كأن سفودين		
يقترا ، ينزع		
كبا ، يكبو ، أبرع		

ومـن خـلال تحليـل المعجـم اللغـوي نلحـظ أن الثـورَ متحفـزٌ خـائفٌ مترقـبٌ لكـلاب الصيد الـتي أخافتـه وكـاد الخـوفُ يقتلـع قلبـه مـن بـين أضـلاعه، والمعجـم يفضـح حالته(أفزتـه. مـروع. شـعف. فـزع. يفـزع. فـؤاده مـوطن الفـزع) لكـن حضـور الـذات والتشـبث بالبقـاء جعلـه(يرمي. يـردهن. يحتمـي. أقصـد) يترقـب ويلـوذ بالأمكنـة علـها تخـذّل عنـه، لكـن شـبحَ المجهـول لاعلـم لـه بـه، وأدوات المراقبـة عنـده هـي السـمع والبصـر فقـط (يصـدق طرفـه مـا يسـمع) والفـزع يسـيطر عليـه مـن البدايـة وكأنـه علـى موعـد مـع الأقـدار فهـو متحفـز مترقـب مـن أول المقطـع، وفي شـطر واحد(أفزتـه الكـلابُ مُـرَوّع) وفي البيـت الثاني(شـعف، يفـزع) وفي البيـت الثالـث (يعوذ) ثـم ترقـب للمجهـول الـذي يحمـل معـه المـوت والخطـر الـذي هـرب منـه بكـل سـرعة في الركض(وسـدّ فروجـه) لكـن لامهـرب مـن المواجهـة مـع المـوت، وكـلاب الصيد مـن أدوات المـوت، لكنـه واجـه المـوت مـا اسـتطاع لـذلك سـبيلاً، وسـلاحه قرنـان نفـذا في جـوف الكـلاب وحالتـه تخـف وتسـتر بـين الأدغـال لـيلاً وظهـور نهـاراً حتـى كـاد أن ينجو(فنحـا لهـا بمُـذَلّقين. . . .) وبـدت الغلبـة لـه لـولا تـدخل الصـياد الـذي أنقـذ كلابـه الـتي شـارفت علـى الهلاك(فبـدا لـه ربُ الكـلاب. . .) مـع سـهامه الـتي حملـت المـوت للثـور، إذن الكـلاب معوقـات للثـور إلى حضـور صـاحبها الـذي أجهـز علـى الثـور بسـهامه الـتي تشـبه الشـفرة الحـادة (بكفـه بـيض رهـاف ريشـهن مفـزع. فرمـى لينقـذ. فهـوى لـه بسـهم. فأنقـذه. ومـا حالـة الثـور المضـطربة والهـرب الـذي حـاول النجـاة بـه والـدفاع المشـرف ضـد المـوت وأدواتـه الغـادرة إلا انعكـاس لحالـة الشـاعر المضـطربة وهـو يواجـه الـدهر وصـروفه بكـل أسـلحته المتاحـة رغـم الخـوف والفـزع المسـيطر عليـه لكـن حضـور الـذات والتشـبث بالحيـاة جعلـه يواجـه المصـير ويخـوض معركـة لا تكـافؤ فيهـا بـين الطـرفين، فهـو وحيـد في مواجهـة

المــوت وأدواتــه مــن كــلاب وصــياد كلـها تريـد النيـل منــه، فــالكلاب ضارية لدرجة أنها تُذهب القلب من الخوف والفزع.

والكــلاب مبعــث الفــزع والخــوف للثــور الــذي ظـل وحيــداً بــين الأدغــال لـيلاً وفي الشـمس نهـاراً والـدوائر تتربـص بـه لـيلاً ونهـاراً ويحتمـي منهــا بالأشــجار متخــذاً الأســباب معمــلاً سمعــه ونظــره، لكنهــا ظهــرت وبانـــت طلائـــع الكـــلاب وتنتظـــر لتجتمـــع وتوحّـــد صـــفها إعلانـــا للهجوم(فبـدا لـه أولى سـوابقها قريبـاً تـوزع) إنهـا كـلاب ضـارية عوّدهـا صـاحبها علـى العـدو والتمـرس في الهجـوم الـذي أفـزع الثـور فهـرب منهـا رغـم أن منهـا الصـحيحة والجـدعاء، لكنهـا نالـت منـه وبـدأت تـنهس لحمـه بخلسـة، وهـو يقـاوم لكنهـا مجتمعـة فالمعركـة غـير متعادلـة ولـو كانـت المواجهـة بـين الثـور والكـلاب لكانـت النتيجـة ربمـا غـير مـا حصـل وهـا هي(ارتـدت) كـرت وفـرت ونـال منهـا الثـور بطعنـات كـادت تـودي بهـا وسـفك دمهـا بقرنيـه النافـذين كأنهمـا حديـدة شـواء لم ينضـج لحمهـا، لدرجـة أن مـن الكـلاب مـن أطلـق العـواء اسـتغاثة ونجـدة، والشـاعر هنـا ضـخّم صـورة الكـلاب وضـخّم فـزع الثـور للتـدليل علـى عـدم التكـافؤ بـين الطـرفين، فـالثور واحـد والكـلاب مجتمعـة ومـن ورائهـا ربّهـا الـذي تـدخّل في الوقـت المناسـب ليجهـز علـى الثـور الـذي دافـع ولم يـأل جهـداً لكـن المــوت بجنــده كــان الغالــب إنهــا معركــة الحيــاة والمــوت، الــتي خــاض غمارهـا الشـاعر حـين غـدر المـوت بأبنائـه الخمسـة دون سـبب، وقـد يكـون الموت يحاصر الشاعر وما حوله وصولاً إلى الفناء الكلي لمن في الوجود.

الصـياد الـذي حضـر للنجـدة والإجهـاز علـى الثـور الـذي أعاقتـه الكـلاب، وصـل ومعـه المـوت المحقـق بسـهامه ونصـاله الحـادة (بكفـه بـيضٌ رِهـا بٌ) مـاذا فعـل؟ فرمـى والفـاء تـدل علـى سـرعة الاسـتجابة مـن الصـياد لمـاذا رمـى ؟ومـن رمـى؟ رمـى لينقـذ كلابـه الـتي أرسـلها ولـولا

تدخله لكانت النتيجة غير ما كانت عليه لكن تعاونت الكلاب مع الصياد لبعث الموت للثور الذي يرعى ويعيش حياة طبيعية في الأدغال والسهول ولم يقترف ذنباً سوى بثّ الحياة والحركة، وكان له ما أراد (فهوى له سهم فأنفذ) والنتيجة (كبا، يكبو) لكنها كبوة إلى غير قيام كما كبا أبناء الشاعر إلى غير قيام. نلحظ تكراراً لمعجم الفزع والخوف والموت من خلال(رمى. وهوى. وكبا) التي تحدث إيقاعا للموت.

وإذا ما حللنا العلاقة بين كل معجم وآخر من المعجمات نجد.

العلاقة بين الثور والكلاب. . . . . حضور للغريزة وغياب للعقل.

العلاقة بين الكلاب والصياد. . . . . علاقة مالك ومملوك يغلب العقل والسلطة.

العلاقة بين الثور والصياد. . . . . علاقة يحكمها العقل والسلاح من طرف الصياد.

الغريزة حاضرة بلا فاعلية لأن السلاح أقصاها، والدهر حاضر في كل المشاهد بدلالة اللازمة المتكررة في بداية كل مقطع(والدهر لايبقى على حدثانه) فهو عنصر مسرحي، وصوت حاضر دون جسم حاضر بسطوته، وبفعله والنهاية والكلمة الفصل له، والنتائج تدل على ذ لك حيث الموت والفقد والدم والألم.

وبعد رصد المعجم اللغوي وتحليله يتبين لنا رسم العلاقات بين شخصيات المشهد المسرحي على النحو التالي:

الثور والصياد. . . . . تنافر

الثور والكلاب. . . . . تنافر

الصياد والثور. . . . . تنافر

الصياد والكلاب. . . . . تكامل

الكلاب والصياد. . . . . تكامل

الكلاب والثور. . . . . تنافر

إذن الصياد لديه قوة مضاعفة أسلحته والكلاب وما لديها من عدو وضراوة وما لديه من مهارة وفن رماية، استطاع أن يلحق الموت هو ومَن معه بالثور الذي قاوم لكن دون جدوى ناجحة وإن كادت، والثور صرعه الموت كما صرع أبناء الشاعر، إذن الصراع بين الحياة والموت قائم ومحتوم لصالح الموت وجنده ضد الحياة وما فيها من عناصر مشرقة، وتجلى هذا في العينية من بدايتها وصولاً إلى الأبناء.

المشاهد	المغدور	الغادر
المشهد الأول	**الأبناء**	**الموت**
المشهد الثاني	**الحمر الوحشية**	**الصياد**
المشهد الثالث	**الثور**	**الصياد والكلاب**

والموت فيه غدر ودهاء، وعنصر الغدر يؤكده الشاعر والصراع مع الغدر والخداع والقوة الزائفة والشرف الغادرواضح.

معجم الفزع والخوف	معجم الدفاع والمقاومة	معجم الموت
أفزته. شعف. فؤاده يفزع. زعزع. يعوذ وطرفه مغض. يصدق انصاع. من فزع سدّ فروجه، ويحتمي	**يعوذ. أقصد يرمي بعينيه. يردهن ويحتمي. فنحا فكأن سفودين لما يقترا**	**الدهر. حدثانه ينهسنه. بكفه بيض رهاف فرمى. فهوى. سهم فأنفذ. كبا. يكبو**

2 -النوع:

أ - الأسماء:

تتوالى الأسماء في هذا المشهد الوصفي المسرحي، ويعود الشاعر إلى الدهر، الذي هو الموت وهذه اللازمة الأسلوبية فيها عزاء للشاعر من تقلبات الدهر وما يجره على الأحياء من فقد وحزن وألم، والتسليم والاستسلام ديدن الشاعر لأن الموت قادم لامحالة رغم مقاومة الثور واستخدام ما لديه من قوة (الدهر، شبب، الكلاب، الضاريات، فؤاد، الصبح، المصدق، الأرطي، قطربليل، عين، الغيوب، طرفه، مغض، متنه، أولى سوانقها، فزع، فروج، غبر، ضوار، واڤي، أجدع، عبل الشوى، الطرتان، السفود، مذلقان، النضح، عصبة، شريد، ربّ، بيض، سهم. . . . . . إنها أسماء تبعث الهلع والفزع والخوف والترقب (الدهر، حدثان، مُروع، فزع، سهم) كلها تحمل معنى الموت والخوف للثور الفزع من الدهر والصياد وكلابه، وهذه السماء ترسم لنا صورة المشهد المسرحي المتحرك على خشبة الحياة ذاك المسرح الذي تفوح منه رائحة الدم (ينهسنه. النضح. المجدّع. أيدع).

ويمكن رصد الأسماء في المقطع قبل المعركة فيما يخص الثور وبعدها.

قبل ظهورالكلاب والمعركة: شبب، مروع، فؤاده، الأرطي، قطر بليل زعزع، عين، غيوب طرف، مغض، متنه).

عيش طبعي وحياة لا منغص لها.

بعد ظهور الكلاب والمعركة:(فزع، سدفروجه، عبل الشوى، مذلقان. النضح، المجدّع، أيدع، سفودان، عجل شواء، شرب، عصبة، شريد) فزع وخوف ودماء وعراك.

بعد ظهور الصياد: (رب الكلاب، بكفه، بيض إرهاف ريشهن مقزع، سهم، طرتيه، المنزع) يحسم المعركة ويرسل سهامه الحادة مصحوبة بالموت الذي بانت طلائعه مع اللازمة الأسلوبية مؤكدة بالفعل المضارع المنفي من أول المقطع، حيث البداية بالدهر وريبه ومنونه والمنية والحيَن والحتف وصولا إلى السهم والكبوة التي لاقيام منها، إنها رحلة مع الموت الذي أصاب البشر ثم الحيوان، إذن البداية قادت إلى النهاية دهر وموت ثم كلاب وصياد وموت في النهاية.

عدد الأبيات: 13 بيتاً.

عدد الأسماء: 55 اسماً.

ونسبة الأسماء إلى عدد الأبيات يصل إلى ثمانية أضعاف.

أي بمعدل اسمين أو أربعة أسماء لكل بيت تقريباً، وكثافة الأسماء هي كثافة للجمود والسكون الذي يفضي إلى الفزع والخوف والتوجس المؤدي إلى الموت والاستسلام أمام الدهر(الموت).

ب - الأفعال:

تكثر الأفعال في هذا المشهد المسرحي ولو تتبعناها نجد:

عدد الأبيات: 13 بيتاً.

عدد الأفعال:34 فعلاً.

بنسبة 2إلى6 إلى عدد الأبيات.

أفعال تخص الصياد	أفعال تخص الكلاب	أفعال تخص الثور
بدا رمى لينقذ هوى أنفذ	شعف ينهسنه ارتدت قام يتضوع أفزته	أفزته. يردهن يرى. يحتمي يفزع. نحا يعوذ. أقصد شفّه. يقترا راحته. ينزع يرمي. كبا يصدّق. سدّ يسمع. انصاع غدا. بدا يشرّق
5 أفعال	6 أفعال	21 فعلاً

الفعل يدل على الحركة، ووفرته تمثل ظاهرة أسلوبية حيث الحركة والتركيز على الأحداث والشاعر أجاد توظيف الأفعال لخدمة النص وفكرته وهدفه وبث الحركة في جنبات النص المسرحي رغم سيطرة الأسماء لكن حشد الأفعال يساير حركة المشهد وتتابع الأحداث وساهمت الأفعال في تكوين لوحة الموت التي سيطرت على الشاعر من جراء موت أبنائه، واستخدامه للفعل الماضي ما هو إلا ليقص علينا معاناته مع (الدهر والمنون والمنية وريب الدهر) ومناسبته للمشهد القصصي وكأنه يؤكد وقائع أبطاله والانهزامية أمام الدهر

وريبه فقد بدا أكثر انهزامية حيث يكرر" والدهر لايبقى على حدثاته".

ونلحظ الأفعال التي تخص الثور: فيها الترقب والفزع والخوف والهرب من جند الموت رغم دفاعه المشرف لكن لاجدوى حيث تكاتفت قوى الموت ضده.

والأفعال التي تخص الكلاب: فيها الفزع والهجوم والغدر والخداع والتآمر مع صاحبها إنها قوة زائفة وشرف غادر.

أما الأفعال التي تخص الصياد :فيهاالمخاتلة والغدرالمصحوب بالقتل والدمار والدم والموت الذي أرسله مع سهامه وأعانه عليه كلاب الصيد التي أعاقت الثور حتى حضور صاحبها ، فأنفذ حكمه على الثور الذي دافع بشرف وبسالة ، لكن يد الغدر كانت الأقوى.

واللافت للانتباه أن أفعال الكلاب تكاد تكون خمسة وكذلك أفعال الصياد خمسة وهو عدد أبناء الشاعر الخمسة الذين خطفهم الدهر وهذه الأفعال الخمسة عند الكلاب والصياد تساهم في رسم صورة جنائزية ملؤها الفقد والموت، وقد يكون العدد خمسة مبعث أرق للشاعر وهاجس خوف مما حوله.

وأفعال الثور وإن شاعت وكانت وفرتها تفوق أفعال الكلاب والصياد إلا أنها تدل على قيمة هي التضحية والبسالة و الدفاع عن الحمى والنفس كما نجد أن عددها يفوق أفعال الكلاب والصياد بأربع مرات، أي إنها من مضاعفات العدد خمسة ، وتتعادل الأفعال الماضية والمضارعة عند الثور ، حيث إن عدد الأفعال الماضية عشرة أفعال، وعدد الأفعال المضارعة عشرة وهي ضعف عدد أبناء الشاعر، أبناء الشاعر الذين واجهوا الموت بمفردهم لأن الدهر هو الموت وهو القوة الخفية التي لاتقاوم، والحمر الوحشية واجهت الصياد الغادر

المخادع الذي يمثل القوة الخفية أي الموت بشكل آخر، وهذا الثور الذي واجه الموت وجنده متمثلاً بالكلاب والصياد فكان لزاماً أن يضاعف الحركة والمقاومة، التي قادته للموت إنها حركة مفعمة بالدم، والمشهد المسرحي شاهد على هذا الحراك الذي كأننا نشاهده، وهذه الأفعال أساس المشهد وهي التي جسدت الأحداث وبالأخص (والدهر لايبقى) هذه اللازمة الأسلوبية التي بدأ الشاعر بها المقطع وختم بالفعل (كبا) انطلق من الموت وختم بالموت والدهر هو الموت معزياً نفسه كلما ضاقت به الدنيا هارباً إلى عالم الحيوان تاركاً عالم البشر الذي لم يسعفه ولا مجال لمقاومة الموت في عالم البشر الذي يريد له أن يقاوم ويتمرد لكنه لم يجد التمرد عند البشر والحيوان معاً، إذن الموت قوة لاتُقهر رغم تعدد أشكال الموت وجنده، فالطاعون مع أبنائه، والصياد مع الحمر الوحشية، والكلاب والصياد مع الثور، لكن النتائج واحدة الموت غالب، والمضارع المنفي انعدم في هذا المقطع وانعدامه انعدام للإرادة والرفض والتمرد خلا فعلاً واحداً (لايبقى) الذي يبين لنا محور النص ومغزاه وفكرته ألا وهو تقلبات الدهر وأحداثه ونوائبه التي لاتقف وهي تدور على البشر والحيوان، وعند الموت يتوقف الزمن ويخضع كل شيء لسطوته ويطبق الصمت ولايبقى إلا إنهاء الصراع بكل خنوع وخضوع واستسلام رغم بعض المقاومة التي آلت للفشل.

وفاعل هذه الأفعال التي تخص الثور مستترة ولاذكر لها، وقد يشي هذا بهوان الثور أمام القوة الخفية وهي الموت وجنده (يرى، يعوذ، يرمي، يسمع0غدا، يشرق، انصاع، سدّ، نحا، يردهن، يحتمي) نلحظ فاعل هذه الأفعال مستتر، إذن جرّد الشاعر الثور من الفاعلية وجعله منفعلاً بالأحداث وإن بدا فاعلاً أحياناً فهذه الفاعلية سلبية فيها

من الجمود ما يؤدي إلى السكون والجمود فالموت.

وفاعل الأفعال التي تخص الكلاب تكاد تكون ظاهرة(أفزته الكلاب. شعف الكلاب. ينهسنه. . يردهن. قام شريدها. بداربّ الكلاب. هوى سهم).

وأفعال ربّ الكلاب التي لم يُذكر فاعلها للمعرفة به وتقدمه المعروف دون تجاهل له لأنه المحرك الرئيس للكلاب والمدبر والمتكافل المتضامن معها (رمى. لينقذ. فأنقذ) نلحظ الفاعلية والتأثير البيّن الواضح لأنها من أتباع القوة الخفية التي تشيع الموت والألم والفقد وتجسد بحركتها صورة الصراع بين الحياة والموت والفقد.

ج - حروف المعاني:

نلحظ شيوع حروف المعاني ومنها حروف العطف:

الواو: استخدم الشاعر حرف العطف الواو ثماني مرات في هذا المقطع وهو يدل على مطلق الجمع وفي الغالب يعطف الأفعال على بعضها وهذا العطف يدل على تتابع الأحداث وتواليها وصولاً إلى النتيجة المفجعة.

الفاء: جاء هذا الحرف عشر مرات في هذا المقطع وهو يدل على الترتيب والتعقيب دون زمن فاصل بين الأحداث، وكذلك يدل على سرعة الاستجابة لهذه الأحداث التي رسمت معالم المشهد المسرحي المفعم برائحة الدم والموت والانهزام أمام جبروت الموت والمصير المحتوم، ولخلق توتر انفعالي محتدّ، وتكثيف دلاليّ بين الجمل الفرعية والمفردات لإكساب المشهد عمقاً وبعداً دلالياً خاصاً لتعميق أثر الصورة والمشهد في نفس المتلقي والإحساس بالنص والتأثر به وهو سمو وارتقاء في غاية الشعر.

3 -الصيغة:

أ - الهيئة:

ظاهرة أسلوبية تلفت الانتباه في المشهد وهي ما تتصل بالهيئة من مثل اسم الفاعل (الضاريات. مصدِّق. مغض. وافيان. تارز) شحّ في اسم الفاعل بالنسبة لعدد الأبيات وكأنه شحٌّ في الفاعلية وزيادة في الاستسلام والانهزام والضعف والترقب لكلاب الصيد والصياد وهي أدوات للموت الذي ينتظره الثور، وهذه الأسماء تخص الكلاب (ضاريات. وافيان) وما عداها يخص الصبح" مصدِّق وتارز" تخص فحل الإبل و"مغض" تخص الثور، و"مغض" يحمل دلالة انكسار وحياء وخجل لا الحدة والقوة في النظر، إذن اسم فاعل واحد يخص الثور لاأكثر وفيه السلبية والترقب والخوف وهي خمسة متفرقة الدلالة كما فرّق الموت أبناءه، فالشاعر مشدود لعالم البشر رغم إدارته لمشهد مسرحي من عالم الحيوان يروح ويغدو ويعود للوراء فهو لاينسى ولا يستطيع النسيان لأنه أسير الماضي الأليم الذي حاول ولأكثر من مرة عكسه على مَن حوله من عالم الأحياء ولو من الحيوان.

اسم المفعول: يشيع اسم المفعول أكثر من اسم الفاعل في هذا المشهد (مروَّع. مصدَّق مولَّع. مقزَّع. مجدَّح)

خمسة أسماء تدل على الخوف والفزع والسلبية والانهزام أمام الكلاب والصياد وكأن الشاعر منجذب للوراء حيث فقد أبناءه الخمسة، وما خمسة الأسماء هذه إلا انعكاس لحالته البائسة اليائسة والمنكسرة، و التي تُذكره أبناءه الذين خطفتهم يد المنون.

ونلحظ تعادلاً بين أسماء الفاعل والمفعول، حيث تعادل الصراع بين الثور وكلاب الصيد لولا تدخل الصياد الذي رجّح كفة الغلبة

للكلاب، ومن بعدها الموت والفقد وبذا يكون الصراع بين الحياة والموت وصل إلى ذروة التوتر والانفعال لكن دون جدوى فالموت غالب، وهذه الأسماء المشتقة تشكل انسجاماً صرفياً في النص كما سبقها انسجام معجمي ليشكل ترابطاً وتشابكاً بين الوحدات المعجمية وتسهم في خلق الشعرية، واللافت أن الترابط المعجمي أشد حنكة وأبعد إيحاء لأنه خفي يربط بين محاور النص وعلاقاته الرأسية والأفقية.

ولا يفوتنا التضعيف في المشهد (أفزّته. مروّع. المصدّق. شفّه. يُصدّق. يُشرّق. سدّ. . . .) الذي يشي بالثقل والألم والمعاناة وكتمان الحزن ومكابدته.

ب - التنكير:

نلحظ النكرات تشيع في هذا المشهد من مثل (شببٌ. مُروّع. قطرٌ. بليلٌ. زعزع. مغضٍ. فزع. غبرٌ. ضوارٍ. وافيان. أجدع. مولّع. مذلقان. سفود. عجل شواء. شرب. عصبة. بيض. رهاف. مقزّع. سهمٌ. فنيق. تارز. أبرع).

ومعلوم أن النكرة تدل على الشمول والعموم، وتبعث في المتلقي شعوراً بالتهويل والتضخيم، وتنوين النكرة يحدث جرساً موسيقياً يثري الدلالة، والتنكير وسيلة للتنقل بين الأفكار وكذلك الربط بين أجزاء النص فالتنكير يحدث رنيناً مؤثراً يتصل اتصالاً وثيقاً بالموسيقا الداخلية للنص[1].

فالشاعر ضخّم صورة الثور"شبب، مذلق، سفود" حيث جاءت نكرة للتهويل من قوة واكتمال الثور في مقاومة الموت وجنده كما

---

(1)الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، ص 231.

ضخم صورة الكلاب "غبر، ضوار، "للتهويل من قوتها وتدربها على صناعة الموت للثور، كما ضخم من فزع الثور "مروع، فزع"وهو انعكاس لحالة الأحياء في خوفهم وفزعهم من الموت وأدواته كذلك الصياد وسلاحه الماضي في القضاء على الثور وصولاً إلى الموت"بيض، رهاف، سهم"يريد القول إن أسلحة الصياد لاتُقاوم، ونلحظ "زعزع"نكرة تدل على الضعف والتردد والخوف مما حوله حتى من الريح القادمة، إذن الخوف والفزع مسيطر حتى من خلال النكرة ومن بعد الفزع يأتي الموت والفقد.

ج - التعريف:

إذا كان التنكير يفيد العموم والشيوع فالتعريف يفيد التحديد والتعيين، ويثري الدلالة بكل أشكاله (الدهر، حدثانه، الكلاب، الضاريات، الصبح، الأرطي، الغيوب، ربّ الكلاب. . . . . . .) وغيرها فؤاده، عينيه، فروجه، طرفه، شريدها، ريشهن، والتعريف بال يفيد الاستغراق أو العموم وفيها حث على استحضار صورة المشهد في ذهن المتلقي وكأنه يريد ربط المتلقي بالمشهد وشدّه إليه ومشاركته الصراع بين الحياة والموت، معرفاً إياه ما يتعرض له الأحياء من الموت وأدواته وجنده، كذلك التعريف بالإضافة يقوي الدلالة ويركز المعنى على المضاف إليه وإضفاء الواقعية والتضخيم والتهويل (ربّ الكلاب، عبل الشوى، أولى سوابقها) يريد التهويل لصورة الصياد والثور معاً لإضفاء الواقعية في صراعهما مع غدر الصياد الذي كان يعمل سهمه ويجهز على الثور ويضفي شبح الموت على الحياة والنماء، ونلحظ تخصيصاً لقوى الموت وتعميقاً لها لبيان ما تفعله من نُصرة للموت على الحياة كذلك وبشكل تقريبي عدد المعارف يكاد يكون 29 وعدد النكرات يصل إلى 24 والفارق بينهما خمسة ونعلم أن هذا العدد هو

مسـاو لعـدد أبنـاء الشـاعر الـذين مـاتوا وهـذا العـدد يـؤرق شـاعرنا في اللاشعور.

د - الضمير:

وفـرة الضـمائر في المقطـع ترسـم فضـاء واسـعا للـنص (أفزنـه، فـؤاده، شـفه، راحتـه، بعينيـه، طرفـه، متنـه، فروجـه، ينهشـنه) كثـرة في ضـمير الغائـب وكلـها تعـود علـى الثـور ألـيس الثـور حاضـراً؟ لمَ غيبـه الشـاعر ؟هـل تغييبـه للثـور تغييـب للأحيـاء؟ أم أنـه يريـد الغيبـة للجميـع بعـد أبنائـه مـن جهـة والتقليـل مـن فاعليـة الثـور مـن جهـة ثانيـة رغـم دفاعـه ومقاومتـه للمـوت متمـثلاً بـالكلاب والصـياد، كـذلك (يـرى، يعـوذ، يرمـي، غـدا، يشـرق، سـدّ، انصـاع، يحتمـي، نحـا، أقصـد، كبـا) الفاعـل ضـمير مسـتتر يعـود علـى الثـور لم يـذكر الشـاعر الثـور مـع هـذه الأفعـال لمعرفتـه بـه وتوحـده معـه لأنـه في أعماقـه يـرى فيـه أبنـاءه الـذين غُـدروا مـن المـوت، إذن يتحـدث الشـاعر عـن الثـور وهـو غائـب حاضـر، غائب ذكراً حاضر في لاشعور الشاعر وعقله الذي يراه رمزاً لأبنائه.

ولـو انتقلنـا إلى الضـمائر الـتي تخـص الكـلاب (ينهشـنه، يـردهن، لهـا، منهـا) نلحـظ تـردداً واضـحاً مـرة يسـتخدم ضـمير العاقـل لغـير العاقـل " ينهسـنه. يـردهن" ومـرة يسـتخدم الضـمير المناسـب "لهـا. منهـا "إذن مـرة يتحـدث " بهـن" ومـرة "هـي" الشـاعر حـاول الخـروج مـن عـالم البشـر إلى عـالم الحيـوان للعـزاء والسـلوان، في لحظـة الـوعي يسـتخدم" هـي" وفي غمـرة انفعالاتـه وتعلقـه بأبنائـه ظـل يـتردد إلى عـالم الواقـع والبشـر مـن حـين لآخر وهذا التردد بين الضمائر يعكس ضعفاً نفسياً لا ضعفاً في اللغة.

الصـياد (بكفـه، فرمـى، لينقـذ، لـه، فأنفـذ) صـرح الشـاعر مـرة واحـدة باسـم الصـياد، حـين قال:"فبـدا لـه رب الكـلاب "وأضـمر بعـدها ولم يـذكر اسـم الصـياد وهـذا الإضـمار جنّبـه التكـرار وقـوّى اعتمـاده

علـى الإيحــاء، وضــمائر الغائــب تســبغ علــى المقطــع الطــابع القصصــي والشــاعر يــروي الأحــداث ومعاناتــه تتمثــل في معانــاة الثــور ضــمناً وخــرج الشــاعر مــن حــدث إلى معنــى الصــراع بــين الحيــاة والمــوت، والمــوت متمــثلاً بالدهروالكلاب والصياد.

في ختــام المقطــع يغلّــب المــوت علــى الحيــاة فيبــدأ بالــدهر وينتهــي بالصــياد الــذي هــو مــن جنــد المــوت ومــا تــردده إلى الــدهر وتقلباتــه إلا لــتردد نفســي ضــاغط علــه مــن جــراء الفقــد، ولســان حالــه يقــول إن الــدهر يعطــي بيــد ويأخــذ بــأخرى، فهــو يــدور في فلــك الــدهر حيــث دار مــنفعلاً لا فــاعلاً مستســلماً خاضــعاً خانعــاً مســتمداً شخصــياته مــن الطبيعــة المحيطــة بــه وهــو ابن الصحراء التي تعج بالحيوان.

هــاهو ينقلنــا إلى مشــهد مســرحي ثالــث، مــن الصــراع بــين الحيــاة والموت، إنها لوحة الفارسين المتصارعين.

من البيت49 -63:

49 - الدَهــرُ لا يَبقـى عَلـى حَدَثانِـه	**مُستَشــعِرٌ حَلَــقَ الحَديــدِ مُقَنَّــعُ**
50 - حَمِيَت عَلَيـهِ الـدِرعُ حَتّـى وَجهُـهُ	**مِـن حَرِّهـا يَــومَ الكَريهَـةِ أَسـفَعُ**
51 - تَعـدو بِـهِ خَوصـاءُ يَفصِـمُ جَريُهـا	**حَلَـقَ الرِحالَـةِ فَهِـيَ رِخــوٌ تَمـزَعُ**
52 - قَصَرَ الصَّبُوحَ لها فَشَرَّجَ لَحمَها	**بِـالنَيِّ فَهِـيَ تَثـوخُ فيهــا الإِصـبَعُ**
53 - تَأبى بِدُرَّتِها إِذا مـا إستُكرِهَت	**إِلّــا الحَمــيمَ فَإِنَّــــهُ يَتَبَضَّــعُ**
54 - مُتَفَلِّـقٌ أَنسـاؤُها عــن قـانِىء	**كَــالقُرطِ صــاوٍ غُــبرُهُ لا يُرضَــعُ**
55 - بَينا تَعانُقِهِ الكُماةَ وَرَوغِهِ	**يَومــاً أُتــيحَ لَــهُ جَــرِىءٌ سَلفَــعُ**
56 - يَعـدو بِـهِ نَهِشُ المُشاشِ كَأَنَّهُ	**صَــدَعٌ سَــليمٌ رَجــعُهُ لا يَظلَــعُ**
57 - فَتَنــازَلا وَتَواقَفَــت خَيلاهُمــا	**وَكِــلاهُما بَطَــلُ اللِقــاءِ مُخَــدَّعُ**

58 -يتاهبــان الــمَجدَ كــُلٌّ واثِــقٌ بِبَلائِـــهِ وَاليَـــومُ يَـــومٌ أَشــنَعُ

59 -وَكِـــلاهُما مُــتَوَشِّحٌ ذا رَونَـــقٍ عَــضباً إِذا مَــسَّ الكريهــةَ يَقطَــعُ

60 -وَكِلاهُمــا في كَفِّـــهِ يَزَنِيَّــةٌ فـــيها سِــنانٌ كَالمَنــارَةِ أَصــلَعُ

61 -وعليهمــا مَـــاذيتان قَضــاهُما داودُ أَو صــــنَعُ السَـــوابِغِ تُـــبَّعُ

62 -فَتَخالَســـا نَفسَــيهِما بِنَوافِـــذٍ كَــنَوافِذِ العُــبُطِ الَّــتي لا تُرقَــعُ

63 -وَكِلاهُما قَد عاشَ عيشَةَ ماجِدٍ وَجَنَــى العَــلاءَ لَــو أَنَّ شَــيئاً يَنفَــعُ[1]

إنــه الضــحية الثالثــة الــتي يــدفع بــه شــاعرنا إلى ميــدان القتــال ليواجــه المـوت رغـم مـا تتمتـع بـه مـن رخـاء ونعـيم ويبـدو ذلـك مـن خـلال وصـف الفـرس بالضـخامة وعـلا ظهرهـا فـارس مجـرب متمـرس في فنـون القتـال، يخـتلس نفـس صـاحبه بطعنـات نافـذة لا بـرء منهـا لينتهـي الموقـف برمتـه إلى المـوت والفنـاء والفقـد، إنـه اللقـاء الأخـير مـع المـوت، ومـن ثمـة سـتغيب الـذات، رغـم الإطالـة في رسـم صـورة الفـرس الـتي احتـوت صـورة الفـارس داخلـها، ومهمـا امتلـك مـن دروع واقيـة، فهـو رهـين التـدرج النسـبي بـين الكائنـات في صـراعها والخضـوع لحتميـة المـوت، وقـام المشـهد علـى الإطنـاب، فـالمعنى تـام واضـح لكـن الشـاعر سـرد قصـة ومشـهداًوأحداثاً يصـور شـجاعة الفارسـين، لمـا بداخلـه مـن حـزن عميـق أراد التنفـيس عنـه بهذا الاستطراد ليوضح المبهم في مطلع المشهد.

(1) شـرح أشـعار الهـذليين: للسـكري، ج1، ص33- 41، ديـوان أبـي ذؤيـب: ت/ أنطونيـوس بطرس، دار صادر، ص166-174.

1 - الجذر اللغوي:

لازمة أسلوبية تكررت في المشهدين السابقين وها هو يعود لها مرة ثالثة (والدهر لايبقى على حدثاته) وما العودة إلى الدهر وتقلباته إلا تصوير للمعاناة التي يكابدها من جراء الفقد وللعزاء والتسرية، هاهو يعود للدهر، القوة الخفية التي لامناص من الخضوع لها وهذه المرة بصورة فارسين لاغدر ولا خداع، صراع متكافئ فيه حضور للذات، انصرف الشاعر مفصلاً في وصف الفرس وكأنه يريد من وراء ذلك تسليط الضوء على الفارس، إذا ولينا شطر المعجم اللغوي في هذا المشهد نجده من البداية مستسلماً خانعاً للدهر وبطشه منطلقاً من منظور السيادة والسطوة للموت، مع الملاحظة أن الدهر في هذا المشهد أكثر عدلاً وإنصافا لأن التكافؤ بين الجانبين واضح من خلال الأسلحة والاستعدادات من الطرفين، وما عدا ذلك يتراوح بين الخوف والترقب والتصبر والمقاومة، والتكرار يطل برأسه من جديد من ساحة المعركة وهذا المشهد عماده الفرس التي أطال في وصفها للوصول إلى من يمتطيها، ثم وصف الفارسين كليهما استعداداً ومواجهة ونتيجة يتضح هذا من خلال المعجم التالي:

معجم النتيجة	معجم المواجهة	معجم الاستعداد
كلاهما عاش عيشة ماجد كلاهما جنى العلاء الموت المشرف	حميت عليه الدروع يوم الكريهة معانقة الكماة، المراوغة تنازلا وتواقفت خيلاهما كلاهما بطل اللقاء مخدّع يتناهبان المجد كل واثق البلاء في اليوم العصيب كلاهما في كفه يزنية السنان اللامع الدروع القوية تخالسا الطعنات المميتة	مستشعر حلق الحديد مقنع الدروع من حرها أسفع خوصاء فهي رخو تمزع تثوخ فيها الأصبع لاتستكره على الجري لالبن فيها سريعة نهش المشاش، متوسط العمر سريع الجري، لاعرج به الخيل، البطولة، التجريب الثقة، اليزنية، السنان، الدروع

ومن خلال تحليل المعجم اللغوي نلحظ معجم الاستعداد للمواجهة من خلال ذكر الأسلحة (حلق الحديد، مقنع، الدروع، تعدو به خوصاء، الخيل، ماذيتان، يزنية، سنان، عضب يقطع) من خلال هذه الأسلحة والاستعداد للمواجهة التي اختلفت عن المواجهات السابقة، هذه بين فارسين وما قبلها بين الحمر الوحشية والصياد وبين الثور والكلاب، وتلك المواجهات كان الدهر حاضراً بكل قوة، والغدر والمخاتلة والمخادعة حاضرة لكن هذا المشهد لاغدر فيه ولاخداع، والتكافؤ والتعادل بين الطرفين واضح، والدهر هنا أنصف من قبل ولم ينحز إلى جنده ويبث أدواته كما بثها من قبل لابدافع

المواجهة بل الغدر والموت، فقد كان غالباًوقدراً محتوماً لامناص منه.

هـذا الـزخم مـن الاسـتعدادات يـدل علـى صـعوبة المواجهـة بـين الفارسـين وربمـا كـان الشـاعر مسـتريحاً مـن خـلال عـدل الـدهر وعـدم تحيـزه في المواجهـة الأخـيرة، وقبـل ذلـك نجـد التعـاطف مـع المغـدور أمـا الآن لا نجد مغدوراً لأن التكافؤ هو السائد في هذا اللقاء.

كمـا نلحـظ معجـم الاسـتعداد المـادي والمعنـوي بـين الفارسـين والخطـط قبـل المواجهـة (مقنـع، فـرس سـريعة، معانقـة الكمـاة، المراوغـة، جـرئ سـلفع، خفيـف القـوائم، متوسـط العمـر، لا يظلـع، الثقـة) نعـم اسـتعداد كامـل بحجـم المواجهـة، إنهـا مواجهـة الحيـاة والمـوت وكلاهمـا حـريص علـى النصـر، والتكـافؤ سـائد بينهمـا عـدة وعتـاد وروح معنويـة عاليـة، ولكـن اللحظـات الرهيبـة لهـذا اللقـاء انتهـت بمـوت الفارسين معاً ولم تسعف أحدهما أو كليهما هذه الاستعدادات.

كمـا نلحـظ الاشـتراك والتكـافؤ والنديـة في المواجهـة (فتنـازلا، يتناهبـان، عليهمـا ماذيتـان، وكلاهمـا، وكلاهمـا، وكلاهمـا، فتخالسـا) حضـور يقـظ وتكـافؤ بينهمـا في السـلاح، حتـى في الطعـن، كلاهمـا مشـترك بالخلسـة والانتهـاز، حتـى لـو شممنـا رائحـة الغـدر فهـو مشترك بينهما.

لا كمـا في المشـاهد السـابقة حيـث غـدر المـوت بأبنائـه الخمسـة، والموت بمفرده.

وكذلك الحمر الوحشية المجتمعة غدر بها الصياد وحيداً.

كذلك الثور الوحيد تغدره الكلاب والصياد مجتمعة.

كمـا نلحـظ الإلحـاح علـى ضـمير المثنـى (تنـازلا، خيلاهمـا، كلاهمـا، يتناهبـان، وعليهمـا ماذيتـان، وكلاهمـا، وكلاهمـا،

فتخالسا، نفسيهما، وكلاهما) كأنه جعل الضمير الدال على التثنية ضعف عدد أبنائه إذن الموت لاتنفع معه التمائم ولا الاتحاد ولا الكثرة فهو غالب، والدهر هنا كان عادلاً غير منحاز، وحال الشاعر الرضا والقبول والراحة لغياب معجم الحزن والبكاء من جهة وغياب الغدر والخداع والمخاتلة من خلال عدل الدهر.

ونجد تكرار "كلاهما" ثلاث مرات ولعل هذا العدد يرمز (للدهر والشاعر والأبناء) لأنه عاد إلى عالم الإنسان مرة ثانية بعد جولة من المعارك بين الحياة والموت متمثلة بين الحمر والصياد وبين الثور والكلاب، في بداية النص خطف الموت أبناءه، إذن الفقد في عالم البشر ها هو يعود في ختام النص إلى عالم البشر ويرسم صورة لفارسين تقابلا والموت حصد الاثنين معاً. كما نلحظ معجم المعركة وما فيها من أسلحة وعتاد كامل فرضته المواجهة بين الفارسين وهذه المواجهة غيرت معجم الألفاظ عند الشاعر فلم يعد يتحدث عن طرف دون آخر، ولم يتكون معجم خاص لطرف خاص واشترك الفارسان في معظم الصفات، والضمير يدلل على ذلك "كلاهما" إذن المواجهة غيرت المعجم والشاعر والمشهد والنتيجة.

ونلحظ تكراراً لكلمة (يوم الكريهة، يوماً، اليوم، يوم) وأورد كلمة "اللقاء" مرة واحدة وكأنه يريد اللقاء بين الفارسين لأن التعادل والتكافؤ حاصل بينهما وكلاهما مستعد أتمّ الاستعداد والشاعر ينتظر هذا اللقاء المتكافئ ليرى النتيجة العادلة غير تلك النتائج السابقة التي لاتعادل فيها، إنه ينتظر النتيجة التي أدت إلى موت الفارسين في هذا اللقاء فكانت نتيجة عادلة مرضية للشاعر والمتلقي.

2 -النوع:

أ -الأسماء:

تشيع الأسماء في هذا المشهد المسرحي شيوعاً لافتاً ويعد شيوعها ظاهرة أسلوبية، حيث وظفها الشاعر توظيفاً يناسب الغرض والموقف فالوصف أصبح تأبيناً والوظيفة عزائية.

عدد الأبيات: 15 بيتاً.

عدد الأسماء: 67 اسماً.

نسبة الأسماء لعدد الأبيات "4. 5" اسم لكل بيت.

والمقطع يصف فارسين متكافئين في القوة، والشاعر لايتحرر من ربقة الدهر حتى النهاية (والدهر لايبقى على حدثانه) والدهر هو الموت والفقد وبصور عدة، لكن الدهر في هذا المقطع يبدو عادلاً ومنصفاً لاينحاز لطرف على آخر، والشاعر هنا يبرر ويعزز موقفه من الدهر ويرسم صورة الفارسين ويجعل النتيجة عادلة والموت نصيب الفارسين معاً، والمشهد يبعث الراحة في نفس الشاعر، وعودته إلى عالم البشر لكي يعلل أحداث الدهر وتقلباته ويعزي نفسه أن ما حدث لأبنائه كان دون مواجهة وعندما حصلت المواجهة كانت النتيجة عادلة رغم أنها محزنة لكن موت الفارسين فيه عدل ومساواة.

معجم أسماء الاستعداد والفرس:

الدهر، حدثانه، مستشعر، حلق الحديد، مقنّع، الدروع، حرّها، يوم الكريهة، أسفع، خوصاء، جريها، رخوٌ الصبوح، لحمها، النيّ، الأصبع، متفلق، النسا، قاني، القرط، صاوي، غبر، الدّرة، الحميم.

من خلال هذه الأسماء نجد الاستعداد التام المادي والمعنوي من طرف الفارسين وإعداد العدة والفرس التي لاتخذل فارسها في ساحة

الــوغى، فهــي ســريعة مكتنــزة اللحــم وهــذا لــيس عيبــاً ، هــي سمينــة ومكتنـزة لكنهـا قويـة وسـريعة العـدو وهـي تعكـس صـورة فارسـها الـذي تسـربل بالـدرع القـوي ومـن شـدة الحـرّ أحمـر وجهـه وخالطـه سـواد ، إنهـا أسمــاء للفارســين الباســلين وللفرســين القــويتين دون انحيــاز أو غــدر أو خــداع مــن طــرف لأخــر والشــاعر عنــدما رســم هــذه الصــورة النابضــة بالحركــة الــتي ستفضــي إلى الصــراع والمواجهــة ومــن ثمــة النتيجــة العادلــة وموت الفارسين.

معجم أسماء المواجهة بين الفارسين:

تعنقــه الكمــاة، روغــه، جــرىء، ســلفع، نهــش المشــاش، صــدع، ســليم رجعــه، خيــل، بطــل، اللقــاء، مخــدع، متوشــح، رونــق، عضــب، الكريهــة، كفــه، يزنيــة، ســنان، منــارة، أصــلع، ماذيتــان، داوود، السوابغ، تبع، نفس، نوافذ، العبط.

جملــة الأسمــاء تــدل علــى المواجهــة العنيفــة بــين الفارســين، كلاهمـا اسـتعد لمواجهـة الحيـاة أو المـوت دون غـدر أو مخاتلـة أو خـداع أو غـدر، فارسـان متمـاثلان قـوة وسـلاحاً مـن أسـنة ورمـاح وسـيوف وخيـل نلحـظ غيـاب معجـم الحـزن والبكـاء والعويـل لأن المعركـة بـين فارسـين متكــافئين اشــتركا في كــل الصــفات فجــاءت النتيجــة طبيعيــة دون تعـاطف مـع طـرف كمـا في المشـاهد السـابقة الـتي تعتمـد علـى الغـدر والخديعـة والـدهر حاضـر فيمـا سـبق لابـدافع المواجهـة المتكافئـة بـل بـدافع الغدر.

معجم أسماء النتيجة:

"عيشة، ماجد، العلاء، شيء".

أما معجم أسماء النتيجة فجاءت واضحة ناصعة ساطعة لالبس فيها، الموت للفارسين البطلين وهذه نتيجة غير طبيعية ولكنها عادلة لأن الأصل في المواجهة الثنائية هو انتصار أحد الطرفين على الآخر، ولكن الشاعر المبدع لهذا المشهد والخالق الخفي لهذه المواجهة اختار الموت للمتصارعين، لأن التكافؤ كان منذ البداية وهنا الدهر كان على الحياد ولم يرسل أدواته الغادرة وجنده المخادعين وترك المعركة يديرها فارسان باسلان غابت الذات لكليهما ولكن الصراع كان متكافئاً شريفاً وفيه صفات الفروسية والشهامة والخلق، وانتهى المشهد بحتمية الموت الذي خضع له الشاعر منذ البداية حتى النهاية واستراح الشاعر وهدأت نفسه لعدم وجود غادر ومغدور وانتفى التربص والحذر والحيطة وسيادة العلنية والندية، وغابت أسماء الغدر والطعن من الخلف، ولسان حال الشاعر أن لوكانت المواجهة متكافئة بين الموت وأدواته وجنده وبين أبناء الشاعر لتغيرت النتيجة كما في هذا المشهد، وفي المشاهد السابقة "الموت" لمن يقف الدهرُ ضده ويغدره ويرسل له الأدوات والجند، فقد كان غالباً وقدراً محتوماً، أما هنا في هذا المقطع فإن الدهر كان عادلاً، وما إلحاح شاعرنا على العودة إلى عالم البشر إلا ليثبت أنه سَلّم للموت واقعاً ولكنه تمناه نتيجة لمواجهة متكافئة لأن في التكافؤ عدلاً وفي العدل راحة وطمأنينة ورضا، يريد أن يرتاح ويتجاوز مرحلة التفجع والفقد والبكاء والحزن، وإصراره على المواجهة حتى يثبت أن المواجهة ضرورية ولو حصلت من قبل لكانت النتيجة مقنعة ومرضية وإن لم تكن مفرحة.

ورغم كثرة الأسماء إلا أنها تدل على الهدوء الذي يسبق

العاصفة والمعركة الحاسمة وتتضح من خلال معجم الأفعال، كما نجد الجمل الأسمية (عليهما مسرودتان، غبره لايرضع، في كفه يزنية، وكلاهما متوشح، كلاهما بطل)على سبيل المثال لاالحصر فهي تشي بالثبات في هذه المواجهة.

ب - الأفعال:

عدد الأفعال "26" فعلاً ونسبة الأفعال إلى عدد الأبيات تكاد تكون قليلة بالنسبة إلى عدد الأسماء في هذا المقطع.

أفعال الاستعداد: حميت، تعدو، يفصم، تمزع، قصر، شرّج، تثوخ، لايرضع، تأبى، استكرهت، يتبضع، أتيح، يعدو، لايظلع.

من خلال هذه الأفعال ندرك استعداد الفارسين والحركة التي ترسم المشهد المسرحي الحركي، فهي التي تجسد المشاهد وتجعل السامع والقارئ كأنه يعيش الأحداث ماثلة أمامه، فهي تشيع الحراك قبل اللقاء واصفة تسربل الفارس بالحديد وفرسه النجيبة التي تعدو بكل نشاط لقلة لبنها واكتنازها باللحم.

أفعال المواجهة: أفعال فيها الحركة المصحوبة بلقاء البطلين دون غدر ومخاتلة (تنازلا، تواقفت، يتناهبان، قضاهما، مسّ، يقطع، تخالسا، لاترقع، عاش، جنى، ينفع) تكاد تتعادل أفعال الاستعداد مع المواجهة للتدليل على التكافؤ في هذه المواجهة.

أفعال النتيجة: عاش، جنى، ينفع. . . ثلاثة أفعال هي أفعال النتيجة وما أراها إلا تبريراً للشاعر في فقد الأبناء وعلاقته بالدهر، وكأنه يعزي نفسه فيما حصل من الدهر وتقلباته، مثلث على رأسه الدهر وقاعدته الشاعر والأبناء.

الأفعال الماضية: (حميت، قصر، شرّج، أتيح، استكرهت،

تناديا، توافقت، قضاهما، مسّ، تخالسا، عاش، جنى).

الأفعـــال المضـــارعة: (لايبقـــى، تعـــدو، يفصـــم، تمـــزع، تشـــوخ، لايرضع، تأبى، يتبضع، لايظلع، يتناهبان، يقطع، لاترقع، ينفع).

تكـــافؤ بـــين الأفعـــال الماضـــية والمضـــارعة دلالـــة علـــى تعـــادل وتكـــافؤ بالنتيجـــة، لأن الفارســـين متعـــادلان عـــدة وعتـــاداً والـــدهر غـــير منحـــاز لأحـــد دون أحـــد، إذن المواجهـــة غـــيرت المعجـــم في هـــذا المشـــهد المسرحي.

ونلحـــظ نـــدرة أفعـــال الـــرفض والممانعـــة في هـــذا المشـــهد، الأفعـــال المنفيـة (لايبقـى. لا يُرضـع. لا تُرقـع. لا يظلـع) أربعـة أفعـال بعـدد المشـاهد في هـــذه العينيـــة وهـــي أفعـــال لاتخـــص الفارســـين. . . . . لايبقـــى للـــدهر، لايرضـع لـبن الفـرس، لايظلـع نسـتطيع أن نردهـا للفـارس لخفـة حركتـه أو الفـــرس لشـــدة عـــدوها، لاترقـــع للطعنـــات، إذن المواجهـــة غـــيرت المعجـــم اللغـوي في هـذا المشـهد لِـمَ الـرفض؟ والفعـل المنفـي الـدال عـل الـرفض مـا دام الفارســـان في مواجهـــة عادلـــة، والشـــاعر في ارتيـــاح لهـــا، وراض بنتيجتها؟

ونلحـــظ نصـــف هـــذه الأفعـــال معتلـــة تقريبـــاً وهـــي تصـــور اعـــتلالاً أو علة الشاعر وفق ثنائية محوري الاختيار و التوزيع.

الفاعـــل: الفاعـــل في هـــذا المشـــهد حاضـــر في أغلـــب الأفعـــال، لأن الفارســـين حاضـــران بقـــوة ولا مـــبرر للفاعـــل الغائـــب هنـــا، وهـــذا يفســـر غيـــاب أزمـــة الشـــاعر في صـــراع المـــوت والحيـــاة مـــع الـــدهر، و أن أزمتـــه ليســـت مـــع الموت لأنه قدر محتوم ولكن أزمته مع أسباب الموت.

ج - حروف المعاني:

حروف الجر:

تنوعت حروف الجر بتنوع فن الاستعداد والمواجهة في هذا المشهد واستخدم (على. عليه. عليهما) للدلالة على الأنفة والعزة في هذا اللقاء ولا انجرار هنا أو تبعية للحروف ومن ثمة للغدر والخداع وأدوات الدهر وجنده لأن المواجهة لا تحتاج للانجرار والتبعية، بل الشموخ والعزة مهما كانت النتيجة.

حروف العطف:

ونلحظ وفرة في استخدام حرف الفاء (فهي. فشرّج. فإنه. فتناديا. فتخالسا) التي تدل على الترتيب والتعقيب وسرعة عدو الفرس وسرعة الاستجابة والمناوشة بين الفارسين وخفة العدو والكرّ والفرّ والمهارة في فنون القتال في مواجهة المصير الذي يحاول كل فارس أن يهرب منه، كما نلحظ أن عددها خمسة مع العلم أن (فهي) مكررة، وقد يؤرق هذا العدد الشاعر لأنه يذكره بأبنائه الخمسة الذين قضوا نتيجة اختطافهم بمخالب المنية.

3 -الصيغة:

أ - الهيئة:

نلحظ اسم الفاعل يطل علينا (مستشِعر. متفلق. قاني. صاوي. واثق. متوشح. ماجد) وبعض صيغ الصفة المشبهة (صدع. سليم. عبط) والمصادر كلها تحمل معنى الفاعلية من جراء المواجهة المتكافئة بين الفارسين. وصفات الفارسين والاستعداد والخبرة والتجربة في اللقاءات. وهذه الأسماء تعوض عدم وفرة الأفعال قياساً

بالأسماء، كما نلحظ اسم المفعول (مُقنَّع. مُخدَّع) وإن كانت اسم مفعول إلا أنها مشحونة بالفاعلية في هذه المواجهة الشرسة المتكافئة بين الفارسين.

ب -التنكير:

(مستشعر. مقنّع. أسفع. خوصاء. رِخو. متفلق. قاني. صاوي. جرئ. سلفع. صدع. سليم مخدّع. واثق. يوم، أشنع. مسرودتان. يزنية. سنان. أصلع. متوشح، رونق، عضب. نوافذ. عيشة. ماجد) نلحظ أن النكرات وفيرة ونسبتها الخمس بالنسبة لعدد أبنائه فهو مشدود لعالم الإنسان، بعد جولة من صراعات حيوانية مع الموت وأدواته، فهو يعزز ويعلل لحدوث المواجهة التي غيّبها في المشاهد السابقة وهاهو يرسمها ويبدع في هذا المقطع و التي لو حصلت مع أبنائه لتغيرت النتيجة.

ونلحظ تنوين التنكير "مستشعرٌ. متوشحٌ. صدعٌ. سليمٌ. سنانٌ. . . . . فيه إيقاع وجرس يشي بالقوة والبطولة الناتجة عن المواجهة، والنكرة تفتح الباب على مصراعيه لتخيل الصورة والمبارزة والمواجهة بين الفارسين من طعن وضرب ولقاء كله تكافؤ، وفي النكرة تخفيف عن الشاعر من وطأة الفقد. كما تفيد العموم والشمول وكأنه يقول حقائق واقعية وهذه الحقائق تحصل في أي مكان.

ج - التعريف:

لو تتبعنا المعارف في المقطع لوجدناها كثيرة ومتنوعة (الدهر. حدثانه. حلق الحديد. الدرع. وجهه. حرّها. الكريهة. جريها. حلق الرحالة. هي. الصبوح. لحمها. النيّ. الأصبع. أنساؤها. القرط. غبره. الحميم. الكماة. تعانقه. روغه. نهش المشاش. رجعه. خيلاهما. بطل

اللقاء. المجد ... نفسيهما كنوافذ العبط. التي. العلاء.

نلحظ نلحظ اسم العلم "داوود. تبّع يزنية" وكلها تدل على المواجهة وما يتعلق بها، داوود صانع الدروع والحديد طوع أمره، وتبع قوم زعيمهم تبع المطاع من قبائل العرب المحاربة والمسيطرة آنذاك، والأسنة تتسب لذي يزن، إذن أحسن الشاعر توظيف الاسم لخدمة الغرض والفكرة، لأن المشاهد السابقة كانت القوة هي التي هزمت الحمر الوحشية والثور ولم تكن مادية بحتة بل كان هناك غدر وخداع ومخاتلة، أما في هذا المقطع فإن القوة مادية بدليل استخدام الأسماء "تبع. ويزن. داوود"وهذه أسماء عرفت في موروثنا وثقافتنا العربية بمرجعية القوة.

د - الضمير:

(تنازلا. خيلاهما. كلاهما. يتناهبان. عليهما. ماذيتان. قضاهما. كلاهما. تخالسا. نفسيهما. كلاهما).

كثر ضمير المثنى وغالبه يدل على العاقل، لأن المشهد فيه مواجهة وتفاعل من قبل الفارسين العاقلين ولا ثالث في هذه المواجهة المتكافئة والتي أفضت إلى نتيجة مرضية وعادلة حيث مات الفارسان دون تدخل من الدهر وجنده وأدواته، إذن المواجهة تغير الكثير من النتائج، والشاعر يعود للوراء إلى عالم البشر الذي لاينساه من جراء فقد أبنائه، ولأن الموقف تعليلي وتعزيزي أن لو حدثت المواجهة لتغيرت النتائج كما نلحظ الضمير العائد على الفرس و هي من أطراف المواجهة وإن لم تكن فاعلة، والفاعلية من قِبل من يمتطي ظهرها (جريها. فهي. لها. لحمها. فهي. أنساؤها، غبره. درتها...) وهذه الضمائر تشي بدور هذه الفرس في اللقاء الذي جمع بين الفارسين، إذن تغيرت الضمائر بسبب المواجهة التي غيرت المعجم والأسماء والضمائر، إضافة

إلى غيـاب معجـم الحـزن والبكـاء والـتردد والضـعف والضـياع والفقـد مـن طـرف واحـد، وكـان الشـاعر يتمنـى المواجهـة في هـذه الحيـاة والصـراع بـين الحياة والموت، دون غدر أوخداع.

مـن هنـا نسـتطيع القـول: إن الشـاعر تحـرك مـن منطلـق واحـد هـوأن الـدهر أو المـوت هـو صـاحب السـطوة والسـيادة، وكـل كلمـات الشـاعر الـتي وظفهـا تشـي بهـوس بموضـوع المـوت ومـا عـدا المـوت فهـو تصـبر وترقـب وخـوف ومقاومـة ممـثلا في جميـع عناصـر الطبيعـة القويـة الـتي تفـرض موتـا مؤكـدا حتـى ينتهـي المشـهد تمامـا مـن أشـكال الحيـاة ومعالمهـا علـى الـرغم مـن امتـداد الصـراعات وتنـوع أشـكالها وصـورها، ويتقابـل الجميـع مـن أجـل الحيـاة، وفي النهايـة المـوت للجميـع ولا فائـدة مـن التمائم.

فـالموت هـو الصـائد في كـل المشـاهد، وإن كانـت دعـوة الشـاعر إلى الوحـدة أمـام جنـد المـوت هـي دعـوة يائسـة لأن الموقـف محكـوم بالقـدر الغـيبي الـذي لامنـاص منـه، إذ لابـد مـن غيـاب الـذوات كلـها أمـام المـوت مهما طالت الآجال.

وتبـدو الازدواجيـة بـين الشـاعر والمـدخل السـهل الـذي صـوره الشـاعر في لغـة سـهلة واضـحة بعيـدة عـن الحوشـي والغريـب، حتـى خـوض غمـار التجـارب، يبـدأ الرمـز يفـرض نفسـه فأصـبحت اللغـة صـعبة بدويـة تتنـاغم مـع صـورة الحمـر الوحشـية والثـور وكـلاب الصـيد والصـائد فجميعهـا ماثلـة أمـام العـين في الصـحراء، فقـد عكـس الشـاعر فكـره منطلقـاً مـن عمـق الصـحراء والبـداوة ولـذا بـدا المعجـم اللغـوي بـدوياً إلى مـدى بعيـد، مـن خـلال معجـم الصـيد والطبيعـة وحيواناتهـا، رغـم وضـوح خطوطـه ودلالاتـه الـتي تحكمهـا دائـرة المـوت مهمـا طـال حبـل الحيـاة الـذي تحكمـه إرادة المـوت الـذي لا منـاص منـه في النهايـة وانسـحاب الـذات لا

محالة.

ومع وضوح التجربة وانهماك الشاعر بمشاهده إلا أنه يعمد إلى الإغراق في اللفظ ساعياً لخدمة الغرض، والفكرة التي أقضت مضجعه من البداية.

ولعل تجربة الموت مع الأبناء عكست الصورة في كل المشاهد وكأنه يعمد إلى التفاصيل لتحليل المجمل في المقدمة وتصبح الانطلاقة رغم الحزن واليأس هي المحور الذي يربط بين تلك اللوحات، لذلك لم يكترث بالطول أو القصر في تلك اللوحات بل ترك المشاهد تحكي قصتها بشكل عفوي تلقائي، معبرة عن نفسه التي سيطر عليها الحزن والترقب والخوف، ليبدو مستسلماً للموت مؤمنا بحتميته مهما تعددت طرق النجاة مؤقتاً.

وبذا أعمل الشاعر عقله، واستطلع معالم الحياة حوله فوجدها تقود إلى طريق يضيق في نهاية المطاف ويتلاشى، وكائنات الصحراء عنده مجرد جثث هامدة بعد أن صرعها الموت وهذا بين في مشاهده التي رسمها بريشة الضعف والخوف الذي عممه على مشاهده كلها من الحمار الوحشي إلى الثور إلى الفارس، فهو عاجز عن رسم صورة لكائن يصطاد على غرار الموت أو يصطاد الموت، فالموت هو الصائد الوحيد وهو القادر على منح الاستمرار للبقاء.

وإذا كان حمار الوحش والثور و الفارس اتخذت أشكالاً وصوراً متعددة تعكس عنف الحركة واستمرار الحياة في المشاهد فهي مسلوبة الإرادة أمام المصير المحتوم، بل تبدو سلبية وكأن واجبها التلقي فقط زماناً ومكاناً، لأن الموت هو الفاعل الوحيد، وما في الكون مفعولات تضمحل وتتصاغر أمامه ولا تسعد بالحياة ولا تسعدها الحياة، وراحتها في الرحيل والزوال الأبدي. ومن هنا تعامل

الشاعر مع مفهوم البطولة من منطلق انهزامي أساسه الانتصار المطلق والضربة القاضية التي يسددها الموت للأحياء، فلا تستطيع المقاومة ولا الجدل، أمام المصير المحتوم. رغم حرصه على الحياة.

ولقد حرصت بأن أدافع عنهم فإذا المنية أقبلت لاتُدفع

ومع إطلالة النزعة الفروسية التي تطغى على تفكير العرب في الجاهلية إلا أن الشاعر ربما يدرك أن فروسيته ستغيب وإن حضرت فهي تشي بالفجع والفقد والحزن والموت، وقد يكون شاعرنا أحد الفارسين الذي قضى في المشهد الأخير. وهاهو طرفة بن العبد يقسم أن زمام الحياة بيد الموت

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول[1] المرخى وثنياه باليد

وأبو ذؤيب حوّل فلسفة الموت إلى فكر واضح مُعمَق، إذ انصرف الشاعر عن الإيجاز مع القدرة على تلخيص الحياة من منظور المصير المحتوم الذي يُفقد أطراف الصراع توازنها من خلال المشاهد وتسقط وتتهاوى كل الصور الحية أمام الموت كبطل وقضية على حد سواء، وهذا البطل لايتهاوى، وتلك القضية لاتنتهي.

كما نلحظ خروج الشاعر عن سنن سابقيه في غرض الرثاء، ولم يبدأ بوقفة طللية ولا تغزل بامرأة، وذكر أميمة من قبيل الإشراك في الفاجعة لا أكثر فهو بدأ بالدهر وريبه وخطوبه وانتهى به كذلك.

وعند المنية يتوقف الزمن ويستسلم المكان ويعم السكون ولا يبقى إلا صراع الخنوع والاستسلام، رغم أن المقاومة تبدو غير ذلك. وبموت أبناء الشاعر استطرد في المواقف والمشاهد، وكأن الموت

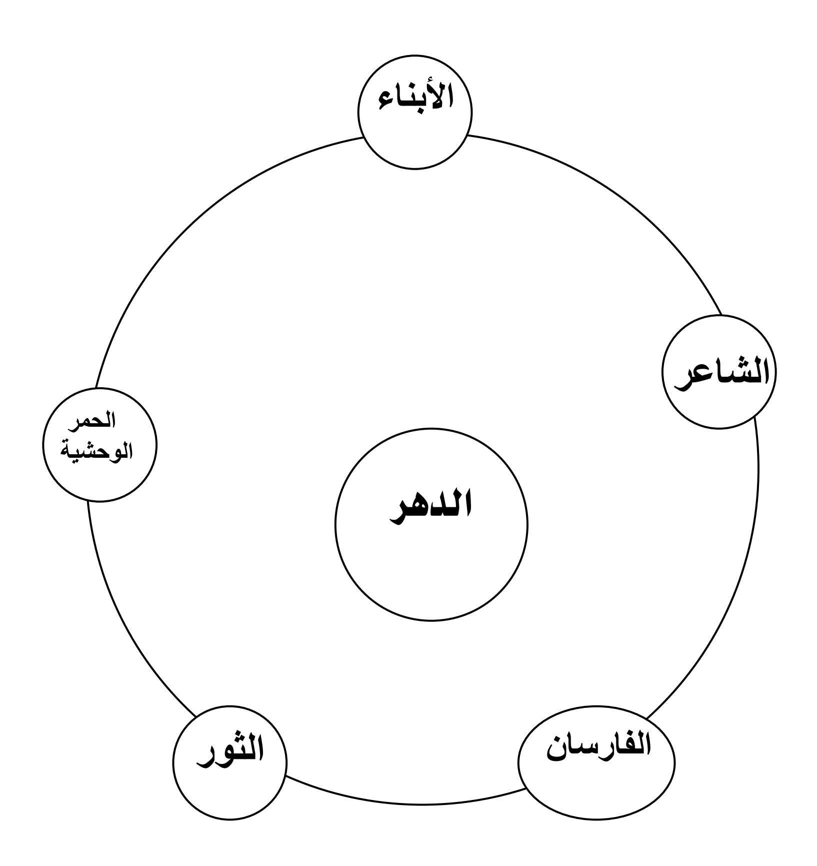
(1) ديوان طرفة بن العبد: شرح وتحقيق/ د. محمد حمود، دار الفكر، بيروت، طبعة أولى، 1995م، ص50.

أحكـم قبضـته عليـه، ومزقـه شـرّ ممـزق وأيقـن أن مصـيره كمصـير أبنائـه، فلـيس أمامـه إلا انتظـار مصـيره المحتـوم بكـل تسـليم وخضـوع وانهزام.

ورغـم أنـه ينـاقش الغيبيـات فقـد اسـتطاع تجسـيدها وتقريبهـا ماديـا وحسـيا مـن الأذهـان مـن خـلال المشـاهد والصـور والحركـة الدالـة على الحياة غير الممتدة حيث النهاية قائمة من البداية.

والجميـع يـدور في فلـك الـدهر والـزمن أي المـوت والمنيـة إضـافة إلى استخدام الرمز

فالـدهر رمـز المـوت، والفـرس والحمـر الوحشـية والأبنـاء رمـز الأحياء، كما نلحظ من خلال الشكل التالي:



ونتابع مع الظواهر الأسلوبية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، إذا ما ولينا شطر الغزل لم لا ؟وقد اقترن اسم أبي ذؤيب بأسماء كما قال مروان بن أبي حفصة:

ولقد تركن أبا ذؤيب هائما ولقد قتلن كُثيرا وجميلا[1]

وقال في غرض الغزل: [2]

1 -ألا زعمتْ أسماءُ أنْ لا أُحبَّها فقُلْتُ بلى لولا يُنازعني شُغْلي

2 -جزيْتُكِ ضِعْفَ الوُدِّ لما اشتكيْتِهِ وما إنْ جَزاكِ الضِّعفَ مِنْ أحَدٍ قبْلي

3 -فإنْ تَكُ أُنْثى مِن معدٍّ كريمةً علينا فقَدْ أُعْطيتِ نافِلَةَ الفَضْلِ

4 -لعَمْرُكَ ما عَيْسَاءُ تَنْسأُ شادِناً يَعِنُّ لها بالجِزْعِ مِنْ نَخِبِ النَّجْلِ

5 -إذا هِيَ قامَتْ تَقْشَعِرُّ شَواتُها ويُشْرِقُ بينَ اللّيتِ مِنْها إلى الصُّقْلِ

6 -تَرى حَمَشاً في صَدْرِها ثمَّ إنها إذا أَدْبرَتْ وَلَّتْ بِمُكتَنِزٍ عَبْلِ

7 -وَما أُمُّ خِشْفٍ بالعَلايَةِ تَرْتَعي وتَرْمُقُ أحياناً مُخاتَلةَ الحَبْلِ

8 -بِأَحْسَنَ مِنْها يَوْمَ قالَتْ تَدَلُّلاً أَتَصْرِمُ حَبْلي أَمْ تَدُومُ على وصْلي

9 -فإنْ تَزْعُميني كُنْتُ أجْهَلُ فإنِّي شَرَيْتُ الحِلْمَ بَعْدَكِ بالجَهْلِ

10 -وقالَ صِحابي قَدْ غُبِنْتَ فَخِلْتُني غَبَنْتُ فَما أَدْرِي أَشَكْلُهُمُ شَكْلي

11 -على أَنَّها قالتْ رأَيتُ خُوَيْلِداً تَنَكَّرَ حتَّى عادَ أَسْوَدَ كالجِذْلِ

12 -فَتِلْكَ خُطُوبٌ قَدْ تَمَلَّتْ شَبابَنا قَديماً فَتُبْلينا المَنُونُ وَما نُبْلي

13 -وَتُبْلي الأُولى يَسْتَلْئِمُونَ على الأُلى تَراهُنَّ يومَ الرَّوعِ كالحِدإِ القُبْلِ

14 -فَهُنَّ كعِقْبانِ الشُّرَيْفِ جَوانِحٌ وَهُمْ فوقَها مُسْتلئِمُو حَلَقِ الَجدْلِ

15 -مَنايا يُقَرِّبْنَ الحُتُوفَ لأهْلِها قَديماً ويسْتَمْتِعْنَ بالأنَسِ الجِبْلِ

16 -ومُفْرِهَةٍ عَنْسٍ قَدَرْتُ لرِجْلِها فخَرَّتْ كما تَتَّابعُ الرِّيحُ بِالقَفْلِ

17 -لِحَيٍّ جِياعٍ أو لضيفٍ مُحَوَّلٍ أُبادِرُ حَمْداً أنْ يُلَجَّ بِهِ قَبْلي

---

(1) الكامل في التاريخ، ابن الأثير، تحقيق: د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1417هـ - 1997م، ج2، ص682.

(2) الديوان: ص189.

18 -رَوِيتُ ولم يغْرَمْ نَديمي وحاوَلَتْ ... بَنِي عَمِّها أَسْماءُ أنْ يفْعَلُوا فِعْلي

19 -فَما فَضْلَةٌ من أذْرِعاتٍ هَوَتْ بِها ... مُذَكَّرَةٌ عَنْسٌ كهاديةِ الضَّحلِ

20 -سُلافَةُ راحٍ ضُمِّنَتْها إداوَةٌ ... مُقَيَّرَةٌ رِدْفٌ لِمُؤْخِرَةِ الرَّجْلِ

21 -تَزَوَّدَها مِنْ أهلِ بُصْرى وغَزَّة ... على جَسْرَةٍ مَرْفُوعَةِ الذَّيْلِ والكِفْل

22 -فَوافى بها عُسْفانَ ثُمَّ أتى بها ... مَجَنَّةَ تَصْفُو في القِلالِ ولا تَغْلي

23 -وراحَ بها مِن ذِي المجازِ عَشِيَّةً ... يُبادِرُ أُولى السَّابِقاتِ إلى الحَبْلِ

24 -فَجِئْنَ وجاءتْ بينَهُنَّ وإنَّهُ ... لَيَمْسَحُ ذِفْراها تَزَغَّمُ كالفَحْلِ

25 -فجاءَ بها كيْما يُوَفِّي حَجَّهُ ... نديمُ كِرامٍ غَيرُ نِكْسٍ ولا وَغْلِ

26 -فباتَ بجمعٍ ثُمَّ تمَّ إلى مِنىً ... فأصبحَ راداً يبتغِي المِزْجَ بالسَّحْلِ

27 -فجاءَ بِمزْجٍ لم يرَ الناسُ مِثْلَهُ ... هوَ الضَّحْكُ إلاَّ أنَّهُ عملُ النَّحْلُ

28 -يمانيةٍ أحيْا لها مَظُّ مأْبِدٍ ... وآلَ قَراسٍ صَوْبُ أرْمِيَةٍ كُحْلِ

29 -فما إنْ هُما في صحفةٍ بارقيَّةٍ ... جديدٍ أُرِقَّتْ بالقَدُومِ وبالصَّقْلِ

30 -بِأَطْيبَ مِنْ فِيها إذا جِئْتُ طارِقاً ... ولم يتبيَّنْ ساطِعُ الأفْقِ المُجْلي

31 -إذا الهَدَفُ المِعْزابُ صَوَّبَ رأسَهُ ... وأمْكنَهُ ضَفْوٌ مِنَ الثُّلَّةِ الخُطْلِ

1 -الجذر اللغوي:

تتصل دراسة المادة اللغوية بمعجم كل قصيدة، ها نحن نطوف مع الشاعر في حديقة الغزل وأسماء، وإذا ولجنا أبواب هذه القصيدة وفق ثنائية الاختيار والتوزيع وتتبعنا اختيارات الشاعر إضافة إلى محوراً لعلاقات الأفقية التي تشكل الكلام نجدها تخضع لقوانين النحو والصرف وبتعامد المحورين يتكون الكلام.

والأبيات جاءت في سياق التغزل بأسماء تلك المرأة التي يذكرها متغزلاً بها وذاكراً صفات الظبية ثم يقول(وما أم خشف. . . . بأحسن منها، ثم يذكر تغير حاله بسبب الأيام ونوائبها التي تنزل بالأحياء حيث تستمتع المنايا بهم، مفتخرا بكرمه حيث عقر الناقة لإطعام

الجياع والضيفان، وبعد جولة مع الكرم يعود إلى أسماء مفضلاً إياها على الخمرة والعسل.

وجاء الفخر تبريراً لتغير الشاعر تجاه أسماء التي ليس العسل والخمرة بأطيب من ريقها وفي وقت السحر حيث تتغير رائحة الفم.

والشاعر من بداية القصيدة يبدأ بأسماء المحبوبة وفي الختام يعود إليها في قالب قصصي حواري.

قصيدة ساقها في أسلوب قصصي، وتنقل فيها من أسلوب لآخر مستخدماً الالتفات والاستطراد كما في وصف ثغر أسماء لدرجة أنه ينسي القارئ أنه بصدد الحديث عن ثغرها أوعنها ثم يعود إلى الغرض الأصلي، وكأنه اكتفى من التفصيل.

والتداخل صريح بين الغزل والفخر والوصف، وكما سلف وجدنا أنه خرج عن المألوف في الرثاء، فهل كان تابعاً أم مبدعاً في غرض الغزل؟

ويمكن تبين ذلك من خلال النص.

الإتباع:

نلحظ تداخلاً صريحاً في القصيدة بين صورة المحبوبة والظبية، والتأثر بالبيئة من حوله، مسقطاً صفات ما حوله على المحبوبة أو مقارناً بصفاتها ومفضلاً صفات أسماء المحبوبة على الظبية والخمر والعسل حيث وصل به الحال أن يصف ريق وطعم فمها في مغامرة ليلية ملؤها الحب والتواصل.

الإبداع:

الاستطراد، والالتفاف والاستعانة بعناصر الطبيعة"العسل"والتنوع في الغزل، العنصر القصصي والحوار الذي يدور

بينــه وبــين أسمــاء، والشــكوى مــن الــدهر ووصــف الناقــة وكرمــه حــين عقرهــا للضــيفان والجيــاع وقــد يكــون الفخــر بــالكرم تبريــراً وتعويضــاً عــن تغيّــر حالتــه الــتي عهدتــه أسمــاء عليهــا في مواقــف مــن شــجاعة وحســن بــلاء، وصــف الناقــة الــتي حملــت الخمــرة، وصــاحب الخمــرة وتجارتــه وبيعــه للخمــرة في المحافــل العامــة ثــم يعــود إلى حيــث بــدأ وهــذا التــداخل في الأغراض لدرجة أنه ينسيك أنه في غرض الغزل.

فمن هو محور القصيدة ؟الشاعر أم المحبوبة ؟

الشاعـر	المحبوبة"أسماء"
أحبها. قلت. ينازعني. شغلي. جزيتك. قبلي. كنت. أجهل. إني. شريت. غُبنت. أدري. خِلتني. غبنتُ. أدري. شكلي. خويلد. تنكر عاد.أسود كالجذل. قدرت. أبادر. حمدا. قبلي رويت. نديمي. فعلي. جئت. طارق. أعطيت تصرم. تدوم	**زعمت. أسماء. اشتكيته. جزاك. أنثى. أعطيت. منها. قالت. تدللا. حبلي. وصلي. تزعميني. بعدك أنها. قالت. رأيت. من فيها.**

مــن خــلال اســتقراء المعجــم اللغــوي المتعلــق بالشــاعر وبالمحبوبــة "أسمــاء" نلحــظ شــح المفــردات المتعلقــة بالمحبوبــة وهــي الــتي يتغــزل بهــا والأصــل غرضــاً أن تكــون أسمــاء هــي المحــور الــذي يــدور حولهــا الــنص، ووفــرة المفــردات المتعلقــة بالشــاعرلم تكــن في غالبهــا في غــرض الغــزل، وجــاءت في إطــار التبريــر والوصــف لحالــه مــع أسمــاء ومــع الأصــحاب وقــد يصــل بنــا إلى غرضــه أو يوظــف المفــردات لخدمــة الغــزل وقــد تكــون في

إطـار الشـكوى مـن أوجـاع ولـواعج الهـوى، وقـد يكـون تناولـه الغـزل كغـرض شـعري دون خـوض لتجربـة وإثباتـاً لامتلاكـه ناصـية الشـعر في أي غرض يريد أن يكتب فيه.

والـدليل ذاك الاسـتطراد إلى الظبيـة والخمـر والعسـل وإن خـدم غرضـه لكنـه لم يكـن بالقـدر المرجـو مـن الشـاعر أو مـا تسـتحقه المحبوبـة الـتي لم نلحـظ صـورتها في الـنص صـراحة إلا النـزر القليـل ومـا وصف به الظبية وأسقط تلك الأوصاف عليها حين قال:

بأحسن منها يوم قالت تدللاً ....

وفي إحصـاء بسـيط نلحـظ أن عـدد الأبيـات الـتي ذكـرت فيهـا أسمـاء صـراحة أو تلميحـاً بالمقارنـة مـع الظبيـة لا تتجـاوز(9) أبيـات ونسـبة هـذه الأبيـات إلى القصـيدة يصـل إلى الثلـث تقريبـا، هـل أسمـاء لاتسـتحق إلا هـذا القـدر مـن الـذكر في قصـيدة طويلـة تتجـاوز الـثلاثين بيتـاً، في حـين تحـدث عـن الظبيـة في (4) أبيـات وتحـدث عـن الـدهر في (4) أبيـات في حـين تحـدث عـن كرمـه والناقـة في (3) أبيـات وتحـدث عـن الناقـة الـتي حملـت الخمـر وصـاحبها في(11)بيتـاً. إذن أخضـع الشـاعر الوصـف والفخـر لخدمـة غـرض الغـزل واسـتعان بمـا حولـه مـن عناصـر الطبيعـة لخدمـة غـرض الغـزل الـذي بـدأه وكأنـه غـزل عفيـف لامحـا سـن ولا صـفات حسـية للمحبوبـة خـلا النـزر القليـل بـأن ذكـر رائحـة فمهـا عنـد السـحر، فلـم نجـد توسـعاً في حديثـه عـن المـرأة ومشـاعرها وإحساسـاتها، سوى" زعم وقيل وقال".

وعنـد نتأمـل المـادة الاشـتقاقية والتكـرار نلحـظ (زعمـت. تـزعميني. جزيتـك. جـزاك. أجهـل. الجهـل. غُبنـتَ. غَبنـتُ. أشـكلهم. شـكلي. تبلينـا. نبلـي. وتبلـى. الأولى. علـى الأولى. يسـتلئمون. مسـتلئمو. يفعلـوا. فعلـي. قبلـي. قبلـي. عـنس. عـنس. فجـئن. وجـاءت) وجميـع هـذه المـواد

أسهمت في إظهار تجربة الشاعر وتحوله من حال إلى حال، من الجهل إلى الحلم رغم إغراء الأصحاب وقد يكون هذا التكرار تعبيرا عن حالة تردد واضطراب عند الشاعر ودليل ذلك الاستفهام (أشكلهم شكلي؟ بعد قوله فما أدري؟ وانتقاله إلى ذكر الخطوب التي حلت به مكرراً "بلينا الخطوب وما نبلي"مبينا أثرها على نفسه ومجتمعه، كذلك مزج أكثر من غرض شعري تحت لواء غرض شعري آخر، وعدم حضور الانسجام الذي قد يعبر عن اضطراب أو تكلف في التجربة[1]، ومع هذا لم يبتعد الشاعر عن غرضه الأساسي فكل المشاهد التي يسوقها ربما تبعث على المعاناة أو الاضطراب وتكرار الاشتقاق يكثر عند الشاعر لبناء القصيدة التي يغيب فيها ضميراً ويحضر بناءً وكاشفاً عن دلالتها.

وهكذا فإن شبكة المواد الاشتقاقية أسهمت في ربط الأبيات وعملت ظواهر لغوية أخرى في بناء النص وتجلية فكرته. ويتضح ذلك من التسلسل والتغير المعنوي وانتقاله من الجهل إلى الحلم والتغير المادي حيث خطوب الدهر وإبادتها للناس ومحاولة الشاعر دفع الخطوب بالكرم والإطعام. إذن شاعرنا قد لايكون من فرسان الغزل في هذه القصيدة، لكنه جرى في الميدان، والمرأة عنده ربما تكون مغامرة من نسج الخيال أو استجابة لسنة من السنن الشعرية في عصره، ولا يهتم بفراقها ولا يذكر محاسنها إلا ما ندر ولا يصفها ولا يصف مشاعرها ولوا عج الحب عندها، وكثيراً ما تتداخل عنده الأغراض رغم خدمتها للغرض الأساسي.

---

(1) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1417هـ - 1996م، ج1، ص90.

2 -النوع:

أ -الاسم:

يمكن رصد الأسماء بعد تقسيم النص إلى:

غزل مباشر	غزل بالشكوى	غزل بالفخر	غزل بالوصف
أسماء. شغلي. ضعف	تلك. خطوب. شباب	مفرهة. عنس	عسفان. مجنة
الود. الضعف. أحد	المنون. قديم. الأولى	رجلها. الريح	قلال. ذي مجاز
أنثى. معد. كريمة	الروع. حدإ. قبل	القفل. حيّ	عشية. أولى
نافلة. الفضل. عيساء	عقبان. الشريف. مستلئمو. حلق	جياع. ضعيف	السابقات. حبل
شادن. الجزع. نخب	الجدل. منايا. أنس الجبل	محول. حمدا	ذفر. فحل. حج
النجل. شواة. الليت	أهل. حتوف	نديم. عمها	نديم. كرام. نكس
الصقل. حمش. صدر	جوانح	أسماء. فعلي	وغل. جمع. منى
مكتنز. عبل. أم خشف. علاية. مخاتلة		فضلة. أذرعات	رادا. مزج. سحل
الحبل. تدلل. حبل		مذكرة. عنس	ناس. ضحك
الحلم. الجهل. صحابي		هادية. الضحل	عمل. نحل
شكلي. أشكلهم. خويلد. أسود. وصل. جذل		سلافة. إداوة	يمانية. مظ
		مقيرة. ردف	مأبد. آل قراس
		مؤخرة. الرجل	صوب. أرمية
		أهل. بصرى	كحل. صحفة
		غزة. جسرة	بارقية. قدوم
		مرفوعة. الذيل	صقل. أطيب
		الكفل	فيها. طارق
			ساطع. أفق
			مجلي. هدف
			معزاب. ضفو
			ثلة. خطل. رأس
38"اسماً	20"اسماً	33"اسماً	47"اسماً

138"اسماً في "31"بيتاً أي بمعدل 4. 45 اسم في كل بيت ولم تُذكر أسماء إلا مرتين في نص يندرج تحت غرض الغزل بأسماء التي اقترن اسم أبي

ذؤيب بها ، ومن خلال استقراء عدد الأسماء في النص نجد انتشاراً كبيراً وهذا يعد ظاهرة أسلوبية موظفة لخدمة النص فوفرة الأسماء تدل على استقرار، والاسم يثبت المعنى للشيء[1] كونه يخلو من زمن. ونلحظ كثرتها في الوصف والفخر، وذكر اسم" أسماء"المحبوبة في أول النص وفي قلب النص صراحة وأشار إليها بضمير الغائب في النهاية، إذن بدأ" بأسماء"المحبوبة وختم بها محاولاً شدنا وشدّ نفسه إلى غرض الغزل، وأن يجوب بنا في الغزل والفخر والشكوى والوصف ثم يعود" لأسماء" بعد أن كدنا ننسى، وهذه الظاهرة تدل على مناجاة تشي أو تعبر ربما عن صفاء ونقاء التجربة الغزلية وربما غيابها، ويلجأ إلى الجملة الاسمية في حديثه عن الخطوب (تلك خطوب ويختم بجملة اسمية منايا يقربن) ويؤكد فعلها بالفعل" تبلي"الذي يدل على العفاء والبلاء ثم يعدد أسماء في الطبيعة من حوله وأمكنة وأوصافاً لحيوانات لطالما تولع بذكرها ليتوصل إلى أن أسماء المحبوبة أجمل من الظبية والخمر والعسل والصورة مستهلكة في غرض الرثاء في عصره.

<u>أسماء اشتملت على حرف السين:</u>

أسماء. عيساء. أحسن. أسود. مستلئم. أنس. عنس. أسماء.عنس. سلافة. جسرة. عسفان. السابقات. نكس. السحل. الناس. قراس. ساطع. رأسه "19" اسماً اشتمل على حرف السين وهو حرف من حروف اسم المحبوبة أسماء وهذا ربما يجعلنا نتحسس المحبوبة بين ثنايا النص عامة والحروف خاصة فهي حاضرة في لاوعي الشاعر.

<u>أسماء اشتملت على حرف الميم:</u>

أسماء. لعمرك. حمش. مكتنز. أم. مخاتلة. الحلم. المنون. مستلئمو. منايا. قديم. المنون. مفرهة. محول. حمدا. عمها. أسماء. مذكرة. مقيرة. مؤخرة. مرفوعة. مجنة. المجاز. نديم. كرام. مزج. يمانية. مظ. عمل. القدوم. المجلي.

---

(1) دلائل الإعجاز: للجرجاني، ط3، القاهرة، ص174.

معزاب. مأبد. جمع. منى"حشد كبير ووفرة في الأسماء التي اشتملت على حرف الميم وهو حرف من حروف اسم المحبوبة إذن هي حاضرة في لاشعوره وإن لم تحضر صراحة وبكثافة في النص.

إذن الأسماء ساهمت في توضيح العناصر المكونة لهذه اللوحة التي رسمها في تغزله بأسماء حيث وصف لنا الناقة في لمعان صدرها وجيدها واكتنازها ولكنه ليس بأحسن من أسماء في تدللها كذلك وصف الخمر والعسل لكنه ليس بأطيب من ريق أسماء إذن وظف ما حوله لخدمة الغرض وإذا كانت وظيفة الشعر هي تعامد محور الاختيار العمودي مع محور التأليف الأفقي[1] (لا زعمت أسماء أن لا أحبها) تعامد المحورين الزعم الإدعاء والتقول "وأسماء الحبيبة والمحبوبة" والحب العشق الهيام " وقد تكون قصته أسماءسنة سار عليها للمجاراة وقد تكون من نسج الخيال ولم يلتق أسماء كما لم يلتق أبو العلاء المعري من التقاهم في رحلته، فالشاعر قام بانتقاء الأسماء التي تناسب الغرض لإحداث التأثير(الود. نافلة الفضل. عيساء. حمش في صدرها. تدلل. وصل) بحيث نتفاعل ونفرح ونشعر بالفرح والسعادة وحسب حالة الشاعركما دعم ذلك بروابط بين الكلمات والصفة للخطوب والمنايا والإسناد إلى أفعال وأسماء.

ب - الفعل:

إذا حاولنا رصد الأفعال في هذا النص ومعرفة الأفعال التي تخص الشاعر وأسماء من خلال الجدول التالي:

---

(1) الأسلوب والأسلوبية: بيرجيرو، ترجمة: د. منذر عياشي، بيروت، ص 76.

أفعال تخص أسماء	أفعال تخص الشاعر
زعمت، اشــتكيته، قالت، تزعمين، قالت. رأيت، حاولت	أحبها، قلت، ينازعني، جزيتك، جزاك أعطيت، أتصرم، تدوم، كنت، أجهل شريت، غُبنت، خلتني، غبنت، أدري عاد، قدرت، أبادر، رويت، جئت

20 "فعـلاً" متعلقـة بالشـاعر و7 "أفعـال متعلقـة بأسمـاء إذن المحـور هـو الشاعر لا أسماء المحبوبة أي بمعدل الثلث.

أفعال الوصف	أفعال الفخر	أفعال الشكوى
الظبية :تنسأ، يعن، قامت تقشعر، يشرق، ترى أدبرت، ولت، ترتعي ترمق بائع الخمروناقته: وافى، أتى، تصفو، تغلي راح، يبادر، جئن، جاءت يمسح، تزغم، جاء، يوفي بات، تمَّ، أصبح، يبتغي جاء، يرى، أحيا، أرقت جئت، يتبين، صوب، أمكن	قدرت، خرّت، تتابع، أبادر يُلج، رويت، يغرم، حاولت يفعلوا، هوت، ضُمنت، تزود	تملت، تبلينا، نبلي، تبلي يستلئمون. تراهن، يقربن يستمتعن
16فعلاً مضارعاً 18فعلاً ماضياً 34فعلاً	**"7"أفعال ماضية "5"أفعال مضارعة 12فعلاً**	**"7"أفعال مضارعة وفعل ماض 8أفعال**

20 "فعلاً تخص الشاعر.

7 "أفعال تخص أسماء.

8 "أفعال في الشكوى من الأيام والدهر وفعله حتى في الفرسان المدرعين.

12 "فعلاً في الفخر والكرم وإطعام الجياع والضيفان.

34 "فعلاً في وصف الظبية والناقة وصاحبها الذي جلب على ظهرها الخمرة من بصرى وغزة.

81 "فعلاً في النص أي ما نسبته2. 61نسبة ضئيلة إذا ما قيست بالأسماء التي احتشدت في النص راسمة الهدوء والسكون على غير عادة شعراء الغزل الذين يسهرون ويصيبهم الأرق والسهد والسهر مع نجوم الليل علها تبلغ المحبوبة أو تُبلغه بشيء منها، نجد الشاعر هادئا ساكنا مهتما بالوصف والفخر والناقة والأيام.

إذا كان الاسم للثبات دون تجدد، فإن الفعل يكشف عن تجدد بسبب الزمن، وعلى هذا فإن شيوع الأفعال إن وجدت مقارنة بالاسم فهو يدل على التركيز على الأحداث والحركة، فالفعل" عنوان الحركة عامة[1]".

فيما سبق لاحظنا شيوع وسيطرة الأسماء على النص، وشح في الأفعال التي رسمت بدايات أو انطلاقات الشاعر من غرض لغرض آخر مما جعلت المتلقي يعيش الحدث وكأنه يحدث أمامه، وهناك أفعال تكررت للتأكيد على الحدث (تبلينا. نُبلي. تبلى) كذلك في الحديث عن صاحب الخمرة وناقته(وافى. أتى) و(جئن وجاءت. فجاء) وهذا يبين الارتباط القوي بين تتابع الأحداث(فبات. ثم. ثَّم إلى منى. فأصبح. يبتغي. فجاء) حشد كبير من الأفعال في بيت واحد وهذا يفوق ورودها في الأبيات الأخرى وهذا يؤكد مجيء الأفعال لرسم المشاهد وتصوير الأحداث وإشاعة عنصر الحركة في رسم الصور

---

(1) تحاليل أسلوبية: الطرابلسي، دار الجنوب، 1992م، ص29.

والمشاهد والانتقال بين أبيات النص من غرض لآخر.

أفعال الشاعر:

وإذا تأملنا أفعال الشاعر نلحظ: أحبها، قلت، ينازعني، جزيتك، جزاك عاد، قـــــــــدرت. أعطيت، أتصـــــــــــــرم، تدوم، كنت، أجهل شريت، غُبنت، خلتني، غبنت، أدري، جئت، أبادر، رويت

"7" سبعة أفعال مضارعة "13" فعلاً ماضياً إذن غلبة الفعل الماضي الذي يدل على الوقوع والانتهاء وكأنه يتحدث عن مغامرة غزلية ولت أو ربما ليست على أرض الواقع أو لم تحصل، "7 " أفعال مضارعة ثلث الأفعال تدل على تجدد واستمرار إذن التجدد والاستمرار يتقهقر أمام الماضي الحاصل، إذن الماضي وما كان وربما ما تخيله الشاعر هو ما يصفه أو يسرده في حوارية بينه وبين أسماء التي لم يذكر اسمها صراحة خلا مرتين (زعمت أسماء) و (حاولت أسماء)وفي المرة الثالثة أتى بضمير يعود عليها (بأحسن منها، بأطيب من فيها)وأفعاله خلت من الحب والود والهيام والعشق سوى" فعل واحد بطريقة الاستفهام المنفي" أن لا أحبها" ومادون ذلك شدّ و جذب وانشغال وجهل وغبن وزعم وادعاء صرم. . . . . .

أفعال أسماءالمحبوبة:

وإذا تأملنـــــا أفعـــــال المحبوبــــة أسمـــــاء نلحـــــظ: زعمت، اشتكيته، قالت، تزعمين، قالت، رأيت، حاولت، (كلها ماضية خلا مضارع واحد" تزعمين ") وفيه الزعم والادعاء كذلك خلت من الحب والغزل والعشق والهيام وكأن الأمر لم يقع أو هي تجربة من نسج الخيال رغم اقتران الشاعر بأسماء إذا ما ذكر الغزل عنده.

أفعال الشكوى:

سبعة أفعال مضارعة تشي بديمومة الشكوى من الأيام والدهر والخطوب والمنايا والخوف من الموت الذي يستمر في حصاده للأحياء، وفعل

ماض مسبوق بقد" قد تملت " بعد جملة اسمية للتأكيد على تحقق التمتع وحصاد الأحياء.

أفعال الفخر:

خمسة أفعال مضارعة لكنها تتراجع أمام غلبة الماضي الذي بلغ سبعة أفعال، وكأنه أدار ظهره للغزل والفخر والكرم.

أفعال الوصف:

يصف الظبية والناقة والخمرة "16"فعلاً مضارعاً"18" فعلاً ماضياً يكاد المضارع والماضي يتعادلان وقد يكون الاستقرار سائداً عند الشاعر في هذا النص دون سواه من النصوص الشعرية التي تناولها.

وخلاصة ذلك نجد أن مجموع الأفعال الماضية "45"فعلاً في حين مجموع الأفعال المضارعة "36"فعلاً وهذا قد يشي أن ما مضى وحصل غالب على الاستمرار والتجدد وربما تجارب شاعرنا من نسج الخيال، وقد يكون عالم التجربة الواقع الشعري لا واقع الحياة.

حرف السين:

والغريب في النص هو غياب ملامح غرض الغزل سواء المتعلقة بالمحب أو المتعلقة بالمحبوب، علما أن النص شحيح باسم أسماء صراحة، فهل حضرت حروف اسمها في الأفعال؟"تنسأ. يستلئمون. يستمتعن. يمسح"هذه أفعال حضر حرف السين فيها علما أن حرف السين كان حاضراً في "21"بيتاً وهذا ربما يدل على حضور للمحبوبة في لاشعور الشاعر.

حرف الميم:

"زعمت. قامت. ترمق. تدوم. تصرم. تدوم. تزعميني. تملت. يستلئمون. يستمتعن. يغرم. ضمنتها. يمسح. تزعم. تمّ. أمكنه"حضر حرف الميم في "30" بيتاً في نص عددأبياته "31"بيتاً

"16"فعلاً اشتمل على حرف الميم، من حروف اسم المحبوبة أسماء إذن

قد تكون قابعة في لا شعوره.

مفارقة عجيبة الحبيبة ربما غير موجودة رغم حضورها في لاوعي الشاعر، وأسماء حضرت زعماً وادعاء وقولاً لافاعلاً حقيقياً، وربما يكون الشاعر ليس غزلياً ونسج قصته مع أسماء سيراً على سنن من تقدمه، ، وفي النهاية يصل معها إلى الوصال أو قل منتهى الوصال.

ج -حروف المعاني:

حروف العطف:

ومما ساند الأفعال في رسم المشاهد الروابط ومنها الفاء فقد وردت "18"مرة وهي تفيد الترتيب مع التعقيب حيث لازمن بين تسلسل هذه الأحداث وسرعتها وكأن الشاعر في ينصرف عن غرض الغزل إلى الوصف، وتعد الفاء من أشهر الروابط لأنها تفيد ترتيب الأفعال أي الأحداث وهذا يعطي السياق ترابطاً وتوالياً مما يولد إيقاعاً سريعاً متتابعاً، أما الوصل بالواو التي تفيد مطلق الجمع، فيؤدي إلى حركة متزامنة منسجمة داخل إطار الدفقة الشعرية.

تكاد الواو تتعادل مع الفاء وكأنه يريد تسارع الأحداث بتركيز و انسجام.

حروف الجر:

كرر حرف الجر "من"عشر مرات وما بعدها لا يتعلق بالشاعر، ولا يتعلق بالمحبوبة سوى "بأطيب منها"في وصفه للظبية حين جعل المحبوبة أحسن من الظبية، وفي نهاية النص حين قال"من فيها"فأسماء لم تكن مصدراً لأي شيء أي لم يبدر منها شيئ، هي ليست فاعلاً، وربما أن الهوى والحب من طرف الشاعر فقط، وربما لم تكن موجودة في الواقع والحقيقة فهي مفرغة من الفاعلية.

3 -الهيئة:

أ - الصيغة:

من الظواهر الأسلوبية في النص اسم الفاعل (مكتنز. مستلئم. مفرهة. هادية. سابقات. بارقية. طارق. ساطع.)هذه أسماء فاعل من الثلاثي ومن فوقه في الصياغة لكنها في المعنى والعمل لا تحمل معنى الفاعلية ولا تدعم موقفه من غرضه الغزل، ولا نجدها تخص أسماء التي يتغزل بها خلا"مكتنز"الذي يصف مؤخرة الظبية ومن ورائها يريد أسماء، فهي صياغة اسم فاعل وعملا لاتحمل معنى الفاعلية، ونجد اسم المفعول (مخاتلة. محول. مذكرة. مقيرة. مرفوعة)كما نجد أسماء المفعول لاتخص المحبوبة.

كما نلحظ استخدام ضمير العاقل لغير العاقل (تراهن. فهن. يقربن. ويستمتعن. فجئن بينهن.) فهو مشدود لعالم العاقل والبشر وأسماء المحبوبة.

كما نلاحظ ظاهرة أسلوبية وهي النفي الذي شاع في النص(أن لا أحبها. وما إن. ما عيساء. وما أم خشف. فما أدري. وما نبلي. فما فضلة. فما إن هما.)وكأنه ينفي أي نقص أو عيب عن أسماء ودعم هذا بقوله (بأحسن. بأطيب)الذي يدل على التفضيل لأسماء.

ب - التنكير:

التنكير ظاهرة لايخلو منها الكلام ولذلك فليس غريبا أن يشيع لدى الشاعر[1] ، وأن يشكل لديه في بعض القصائد أداء موظفا يخدم المعنى، كذلك إفادة العموم والشمول.

إذا ما تتبعنا النكرات في النص نلحظ:

(أحد. أنثى. شادن. حمش. مكتنز. عبل. تدلل. أسود. خطوب. جوانح. مستلئمو.منايا. مفرهة. عنس. حمدا. فضلة. مذكرة. سلافة. إداوة.مقيرة.ردف. جسرة.عشية. نديم. كرام. نكس. وغل. راد. مزج. كحل. صحفة. طارق.ضفو)

---

(1) التنكير وأثره الدلالي في القصائد: ص45.

ظاهرة التنكير هنا أطلقت العنان لنتخيل ما أمكن تخيله لجذب المتلقي والتأثير فيه ودعم الغرض الذي يتحدث عنه، والشاعر هنا يذكر أسماء"أنثى" ويذكر مواضع ومواطن"نخب" والظبية وصفاتها "حمشاً "مكتنز" التي صور المحبوبة بأنها أجمل منها ولنا أن نتصور جمال الظبية ومن ورائها جمال أسماء وغنجها "تدللاً"، والشكوى من الأيام" خطوبٌ" ويذكر الناقة وصفاتها"مفرهةٍ"عنسٍ" والخمرة وصفاتها ودنانها والناقة التي حملتها "إداوةٌ" مقيرةٌ" جسرةٍ" كل ذلك ليصل بالمتلقي إلى جمال أسماء التي هي أجمل من الظبية وبقوة الناقة وعذوبة الخمرة والعسل بل أسماء أعذب وأجمل، ومما لاشك فيه أن النكرات هنا أسهمت في جلاء الصور ووضحت التمازج الرائع بين المرأة والطبيعة من حولها، تلك الطبيعة التي ألهمت الشاعر وجودت شعره وساد التبادل بين الطبيعة والمرأة، وعلاوة على ما تقدم نجد أن الشاعر استخدم التنكير مطية للتنقل من فكرة لأخرى، فقد انتقل من الغزل المباشر إلى الشكوى من الدهر والفخر ثم الوصف، وساند التنكير التضعيف في "أحبّها، الضّعف، تقشعرّ، تنكّر، يقرّبن، تتّابع، محوّل مذكّرة، السّابقات، "ومنه كثير وفيه من الترديد والغزارة، إضافة إلى ما تقدم فقد أسهمت ظاهرة التنكير في الربط بين أجزاء النص فخدمت أجزاء النص وبناءه، إضافة إلى تنوين الكلمات المنكّرة، ذلك التنوين الذي يحدث رنينا مؤثرا يتصل بموسيقا النص الداخلية.

ج - التعريف:

للتعريف دور بارز في تحديد معالم التجربة الشعورية، حيث يربط المتلقي بالواقع ويقوم بتحديد المحسوسات والأشياء(1) وبتناوب التعريف والتنكير يولد الإيقاع المتسم بالحيوية والتجدد. وإذا كان التنكير مرتبطا بالشيوع والعموم، فإن التعريف يدل على التحديد، ونلحظ في هذا النص تنوعا

(1) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، ص231.

في وسائل التعريف وهذا دليل ثراء الدلالة.

"أسماء"جاء ذكرهذا الاسم مرتين صراحة في النص من قبيل التعريف بالعلمية وهذا يستدعي في الذهن صورة أسماء عن طريق اسمها ومن ثمّ استدعاء لذكريات وصفات ومواقف ارتبطت في ذهن المتكلم والسامع، إذن الاسم يثير ذكريات ومواقف نفسية وهو يثري النص ومن ورائه المعنى، وينقل تجربة وإحساس تجاه صاحب الاسم الذي هو المحبوبة ولا غرابة فالنص غزل والمحبوبة أسماء ونلحظ ذكر أسماء الأعلام عند الشاعر في غرض الغزل وكذلك الرثاء، وذكر أم خشف اسما للظبية التي فضّل أسماء المحبوبة عليها ولك أن تتخيل جما ل الظبية ومن ثّم جمال أسماء التي يتغزل بها. وكذلك ورد في النص أسماء لمواضع كثيرة لإضفاء الواقعية وإثراء المعنى والنص. أذرعات. غزةعُسفان. ذي المجاز. بصرى. الشريف.

كما نلحظ التعريف بالإضافة :ومنه شغلي. نافلة الفضل. نخب النجل. مخاتلة الحبل. وصلي. شكلي. عقبان الشريف. حلق الجدل. رجلها. فعلي. هادية الضحل. مؤخرة الرجل. مرفوعة الذيل. عمل النحل. رأسي. وهذه الأسماء المعرفة بالإضافة تضفي الواقعية على النص وكشف التفاصيل الجزئية.

كما نلحظ وفرة في الأسماء المعرفة بأل: من مثل "الفضل. الصقل. النجل. الحبل. الجهل. الجذل. الضحل. الكفل. . . . . " لا يكاد يخلو بيت من المعرّف بأل وهذا يشي بالعموم والاستغراق ومنه ليدل على معهود متقدم مثل "ضعف الود"سوغ أن يقول بعده "الضعف" كذلك "الضحك" وهو إشارة إلى بياض العسل ولم يقل هو ضحك بل قال هو الضحك وجعل العسل الضحك نفسه لشدة البياض.

التعريف بالضمير:نلحظ الضمائر وفيرة في النص وتتراوح بين البارز والمستتر، ومنها المنفصل "هي. "العائد على الظبية وهن. هم. هو. هما "لانجد ضميراً عائداً على المحبوبة فهذه الضمائر تجمع بين الحضور والغيبة، حضور

في الصياغة وغياب في المدلول في الفضاء، كما نلحظ ظاهرة أسلوبية وهي استخدام ضمير العاقل لغير العاقل "تراهن. فهن. يقربن. ويستمتعن. فجئن. بينهن. "فهو مشدود في لاشعوره إلى عالم العاقل وعالم البشر الذي محبوبته أسماء منه.

وهذه ضمائر تعود على أسماء المحبوبة"والشاعر المحب"

ضمائر تعود على أسماء	ضمائر تعود على الشاعر
أحبها. جزيتك. اشتكيته. جزاك. أعطيت. منها. قالت. حبلي. وصلي. تزعميني. بعدك قالت. رأيت. حاولت. عمّها. فِيها	أحبها. قلت. ينازعني. جزيتُك. قبلي. أتصرم. تدوم. كنت. أجهل. شريت. غُبنتَ. غَبَنتُ. خلتني. أدري. شكلي. تنكر. عاد. قدرت. أبادر. قبلي. رويت. فعلي. جئتُ

"16"ضميراً يتعلق بالمحبوبة"26"ضميراً يتعلق بالشاعر المحب، إذن الشاعر هو محور النص وليس المحبوبة وهذا ربما يشي أن قصة الشاعر مع أسماء ربما تكون من نسج الخيال أو أنه قال هذا النص جريا على سنن السابقين، لأن من أحب شيئا أكثر ذكره.

بهذا نكون أنهينا دراسة نصين على المستوى اللفظي "العينية ونص في الغزل وناقشنا الجذر اللغوي والأسماء والأفعال والصيغ والتعريف والتنكير، ولما وليت شطر غرض الوصف عند أبي ذؤيب شحّ ديوانه بقصيدة محكومة بغرض الوصف مستقلاً استقلال الغرض بذاته، فاخترت رصد هذا الغرض من خلال هذه الأبيات التي تداخل فيها غرض الوصف مع أغراض أخرى، ونظراً لما تمليه عليّ طبيعة البحث الأسلوبي أولا ووفق المنهج الذي اخترته لدراسة شعر أبي ذؤيب من خلال الأغراض الشعرية، ثانياً نتناول أسلوب الوصف عند

الشاعر من خلال هذه الأبيات التي تحمل في طياتها ثلاث رسائل مجتمعة في قصيدة واحدة موجهة إلى "ميّ" في ظاهر لفظها ومي هذه هي زوجة الشاعر كما تشير لذلك بعض الدراسات، ولكن أكانت زوجته هي المقصودة فعلا بهذه الرسائل أم إن هدفه كان الرسالة في حدّ ذاتها ولم يجد لها مرسلاً إليه إلا هي، حيث لا أحد يلومه أو يحاسبه، خاصة أن مضمون الرسائل المذكورة ينأى عما يمكن أن يبثّ في علاقة تحكمها الذاتية والحميمية فلا غزل ولا لوم ولا عتاب ولا دعوة، بل إن الرسائل تتعلق في مضمونها العام بتأملات فكرية تتصل بقضايا تتجاوز الإنسان في حدود التعيين إلى الإنسان بالمعنى الشامل للكلمة.

وهذا النص من البسيط [1]

1 - يامَيُّ إن تَفْقِدِي قَوْماً وَلَدْتِهِمُ ... أو تُخْلَسِيهِمْ فإنَّ الدَّهْرَ خلاّسُ

2 - عَمْروٌ وَعَبْدُ مَنافٍ والّذي عَهِدَتْ ... بِبَطْنِ عَرْعَرَ آبِي الضَّيْمِ عَبَّاسُ

3 - يا مَيُّ إنَّ سِبَاعَ الأرْضِ هالِكَةٌ ... وَالعُفْرُ وَالأُدْمُ والآرْامُ وَالناسُ

4 - تاللهِ لا يأْمَنُ الأيَّامَ مُبْتَرِكٌ[2] ... في حَوْمَةِ المَوْتِ رَزَّامٌ وفَرَّاسُ

5 - لَيْثٌ هِزَبْرٌ مُدِلٌ عِنْدَ خِيسَتِهِ[3] ... بالرَّقْمَتَيْنِ لَهُ أجْرِ وأعْرَاسُ

6 - يَحْمِي الصَّريمَةَ[4] إحْدَانُ ... صَيْدٌ وَمُسْتَمِعٌ باللَّيلِ هَجَّاسُ

7 - صَعْبُ البَديهةِ مَشْبُوبٌ أَظَافِرُهُ ... مُوَاثِبٌ أَهْرَتُ[5] الشِّدقَيْنِ مَسَّاسُ

8 - يَامَيُّ لا يُعْجِزُ الأيَّامَ ذُو حِيَدٍ ... بِمُشْمَخِرّ به الظَّيَّانُ والآسُ

9 - في رَأْسِ شَاهِقَةٍ أُنْبُوبُها خَصِرٌ ... دُونَ السَّمَاءِ لَهَا في الجَوَّ قِرْنَاسُ

---

(1) الديوان ص133-136

(2) مبترك: مُعتَمِدٌ.

(3) خِيسته: أجَمَتُه. أعراسُه: إناثُه، والواحدة: عِرْسٌ.

(4) الصريمة هاهنا: موضع.

(5) أهْرَت: واسع الشِّدْقيْن، وأصله من "الهَرْتِ"، وهي تعني الشَّقَّ.

10 - مـن فَوْقِـهِ أنْسُـرٌ سُـودٌ وأَغْرِبَـةٌ وتَحْتَـــه أَعْنُـــزٌ كُلْـــفٌ وأَتْيَـــاسُ

11 - حتــى أُتِــيحَ لَــهُ يَوْمــاً بِمَرْقَبَــةٍ ذُو مِـــرَّةٍ بِـــدوَارِ الصَّـــيْدِ وجَّـــاسُ

12 - يُــدْنِي الحَشِــيفَ عليــه كَــيْ ونَفْسَـــهُ وَهْـــوَ للأَطْمَـــار لَبَّـــاسُ

13 - فَثَــارَ مِـــنْ مَـــرْبِضٍ عَجْـــلانَ وَرَابَـــه رِيَبـــةٌ مِنْـــهُ وإيجَـــاسُ

14 - فَقـامَ فِي سِيَتَيْهَا فـانْتَحَى فَرَمَـى وَسَـــهْمُهُ لِبَنَـــاتِ الجَـــوْفِ مَسَّـــاسُ

15 - فَـرَاغَ عـن شُـزَنٍ يَعْـدُو وعَارَضَـه عِـرْقٌ يَمُـجُّ دَمَ الأَجْـوَافِ قَـلاَّسُ[1]

والـنص يتكـون مـن ثـلاث رسـائل الأولى في بيـتين ومضـمونها الفقـد، والثانيـة في أربعـة أبيـات في وصـف الأسـد، والثالثـة في ثمانيـة أبيـات في وصـف الصياد.

وهذا النص إن كان ظاهره في الوصف إلا أنه في التأمل والصراع بين الحياة والموت من خلال وصفه الأسد وسطوته والصياد الذي خاتل وخادع الأسد إلى أن نـال منـه وأرداه قتيلا وهـو العربـي الـذي عـاش في الصـحراء الواسـعة، فشاعرنا لم يقتصر على وصف حيوان بعينـه كمـا عـرف امـرؤ القيس بوصـف الفرس وطرفة بوصف الناقـة، بـل كـان يـوزع اهتمامـه بـين أكثـر مـن حيـوان حولـه، والـنص يشـتمل علـى ثـلاث رسـائل إلى "مي"ومضـمون الرسـائل الـتي بثّهـا الشاعر إلى الزوجة ومفاد الرسالة الأولى الفقد والموت لـلأولاد ومـن عـرفتي أو لم تعرفي من الأعلام الذين ذكرهم، ثم بثّ رسالة ثانية إليها ومفادها أن أقوى الحيوانات يختلسه الموت عن طريق جنده وهـو الصياد، والرسـالة الثالثـة حـول الصياد الـذي كمـن في رأس جبـل مخادعـا مختلسـا ذاك الليـث القـوي، ونجـد هذه الرسائل تتصاعد وتتعالى عددا وكثافة تبعـا للفكـرة والموقف ونلحظ أن "مي"أكبر الخاسرين وهي التي فقدت والشخصيات الحاضرة في النص مفقـودة ومُختلسـة مـن قِبـل المـوت، ورغـم العلاقـة الذاتيـة بـين البـاثّ "الشـاعر" والمتقبل"الزوجة" فالخطاب يتناسب والموقف الذاتي بين الشاعر والزوجة يوجهه

(1) شرح أشعار الهذليين: للسكري، ص 226-229.

الشاعر توجيها موضوعيا ربما لقربه من زوجته وبث الصبر والسلوان والعزاء فيها، وربما لم تكن هذه الزوجة في الأصل موجودة.

1 -**الجذر اللغوي:**

التكرار في النص يتصل بالجذر اللغوي والمادة أشد الاتصال، وتكرار المادة الاشتقاقية يكثر عند أبي ذؤيب لبناء القصيدة والكشف عن الدلالة ويكون رصد التكرار من خلال ما يلي: فقد كرر اسم "ميّ"ثلاث مرات مسبوقا بأداة النداء وقد تكون هذه المناجاة بينه وبين زوجته راحة له ولها من الفقد والموت الذي يداهم الأحياء وربما الهذيان باسمها كمحبوبة وزوجة وقد يكون فيها نصح وعزاء من الفقد.

كما نلحظ" تُخْلَسيهم وخلاس" فيهما معاضدة ومساندة وتثبيت لمعنى معين وربما يكون الموت، ونلحظ تكرار "الأيام وحومة الموت وهالكة وفرّاس أي دق العنق "وكلها تدل على الموت وفيها عزاء" لميّ "واعتراف صريح أن الموت قادم ويفني الأحياء ممن ذكرهم، وكذلك"سِباع وليث وهزبر وجرو وأعراس أي لبؤة"وكذلك" هجّاس. وجّاس"وفيها الترقب والتوجس والخيفة من الموت الذي ربما يحدق بهذا الليث، وكذلك من التكرار ومعانيها "مشمخرمن العلو والطول، شاهقة، السماء"وكذلك تخفي الصياد بثيابه "الحشيف والطمر ولبّاس"ورابه وريبة"وكل ما تقدم تصوير دقيق ومشهد حركي يبين فعل الموت بالأحياء، وأسهمت في توضيح مهارة الشاعر في دقة وصفه للأسد وقوته ومنعته لكنه لا مفر له من الموت، ولا أحد يعجز الموت ولو كان قويا متحصنا في جبل شاهق.

2 -**النوع:**

أ - الاسم:

الأسماء شكلت ظاهرة أسلوبية في هذا النص، فقد بدأ الشاعر النص بالنداء للعلم "يا ميّ"وقد تكرر اسمها بعد أداة النداء ثلاث مرات خلال النص،

وهذه ظاهرة أسلوبية تعبر عن مناجاة الشاعر لزوجته، وهذه المناجاة تناسب التعزية والنصح كما تشيع جواً من الهدوء والاستقرار والراحة، وأكد الشاعر بالجملة الاسمية "وإنّ"في حديثه عن الدهر"إن الدهر خلاّس"وأسهمت "خلاس"صيغة المبالغة في توطيد المعنى حيث سعة الخطف من قبل الدهر دون أذن من أحد أو علم، ويسرد بعد ذلك أسماء من اختلسهم الدهر"عمرو. عبد مناف. عباس"مقررا حتمية الموت على الأحياء من عرفت ياميّ ومن لم تعرفي، فكل الأحياء ميتون لامحالة، حتى "سباع الأرض والعفر والأدم والآرام"مفترسة وأليفة، وذكر الحيوان ظاهرة بارزة في شعر أبي ذؤيب وهي للتأسي بها في معرض حديثه عن الموت الذي يخطف الأحياء. ها هو يصف الليث القوي صاحب" القوة الجسدية والأجراء والإناث والخيسة"إنه يخيف الرجال من فتكه فيهم وأنعامهم، لكنه خاضع لسطوة الموت، وليس الوعل ذو القرون الناتئة الساكن في مكان شاهق"شاهقة، السماء، قرناس"ومع ذلك الحصن المنيع استطاع الصياد أن يرسل له الموت ويفتك به، ليتفجر دمه من الأجواف ولم يقل من الجوف على المفرد لكنه استخدم الجمع وشدد الجيم للدلالة على كثرة واستمرار ضخ الدم ونزفه من جوف الوعل، "وقلاس" على وزن فعال صيغة مبالغة تدعم الفكرة. ونلحظ "لا يأمن الأيام - - - ثم لايعجز الأيام. . . . . "استخدم الشاعر الجمل الفعلية لأنه يتحدث عن مشاهد تتكرر في واقع الحياة وهي مشاهد تصور مصرع الحيوان، ومن ورائه الأحياء.

ومع الأسماء نلحظ شيوع صيغة المبالغة التي تأتي في نهاية الأبيات "هجاس. خلاس. فراس. وجاس. مساس. قلاس. "كما شاعت أسماء الأعلام من البشر والحيوانات والطيور، وربما تدل على التوتر الصوتي من خلال التضعيف الذي يعكس توتراً وانقباضاً وقلقاً ربما من الموت أو أدواته.

واللافت للنظر أن الأسماء بلغ عددها تقريبا"88" اسماً في "15" بيتاً أي بنسبة5.86 أسماء في كل بيت وهي نسبة كبيرة قياساً بعدد الأفعال التي بلغ

عددها 19فعلاً أي بنسبة 1.30 وهي نسبة شحيحة جداً قياساً لنسبة الأسماء الوفيرة والتي تدل على الثبات لحقيقة الموت في هذا الوجود.

ب - الفعل:

يكشف الفعل عن تجدد واستمرار في تتابع الأحداث والمشاهد، ونلحظ وفرة الأفعال في مشاهد الصراع المتحركة "تفقدي. ولدتهم. تخلسيهم. عهدت. يأمن. يحمي. لايعجز. أتيح. يدني. يواري. ثار. رابه. قام. انتحى. رمى. راغ. يعدو. عارضه. يمج"وهذه الأفعال تمثل ظاهرة أسلوبية لها وظيفة، وهي إشاعة وبث الحركة في جنبات النص، تلك الحركة التي تفضي إلى الموت والسكون، ونلحظ كثافة هذه الأفعال في ثلاثة الأبيات الأخيرة "ثار. رابه. قام. انتحى. رمى. راغ. يعدو. عارض. يمج "9"أفعال في ثلاثة أبيات، تصور تسارع وتتابع الأحداث ولحظات الموت مع الصياد الذي أرسل سهمه حاملاً الموت الحتمي، وهذه الأفعال ترسم المشاهد وتصور الأحداث في سرعتها بدليل الفاء التي ربطت بين الأفعال مؤازرة الأفعال في رسم المشهد المسرحي المفعم برائحة الموت.

كما نلحظ تعادلاً تقريباً بين الفعلين، الفعل الماضي في النص "10" أفعال مقابل "9" أفعال مضارعة فكلاهما يدلان على التحقق والتمكن في الحدوث مع الفعل الماضي والتجدد والاستمرار لهذا الحدوث مع الفعل المضارع، وهذا الجمع بين الماضي والمضارع جعل الموت منتشراً وكأنه حقيقة ثابتة لايخلو منها زمن.

ج - حروف المعاني:

فاء العطف تشكل ظاهرة أسلوبية في المقطع الأخير حيث وردت خمس مرات، من حيث دورها في ربط الأفعال، ودورها في رسم المشاهد المسرحية وتسلسل أحداثها مما يسفر عن تنامي فكرة المشهد، من خلال تسارع

الأحداث وتتابعها وترابطها مكونة النتيجة الحتمية في فوز ونجاح الصياد في إرساله سهام الموت وإيقاعه بالفريسة، إضافة إلى حرف النداء "يا"حيث كرره الشاعر ثلاث مرات وفيه مع اسم العلم "ميّ" مناجاة تبعث على الهدوء والمشاركة في المعاناة وبث السلوان والنصح.

3 - الهيئة:

أ - الصيغة:

نلحظ اسم الفاعل "هالكة. مدِل. مستمتِع. مشمخِر. شاهقة. مقتحما. "والتي لا تشي بالفاعلية بقدر المفعولية أمام سطوة الموت وجبروته، فبدأ بصيغة المبالغة "خلاّس"وأكدها باسم الفاعل "هالكة "التي جاءت نكرة ودلت على عموم وشمول الهلاك للأحياء مهما تحصنوا وخاف منهم الناس، فالموت بجنده وأدواته لامحالة "مقتحم "قلاعهم المنيعة.

ونلحظ شيوع صيغ المبالغة "خلاّس. عبّاس. فرّاس. هجّاس. مسّاس. وجّاس. لبّاس. عجلان. مسّاس. قلاّس"للتأكيد على حتمية الموت وسطوته التي جاءت بصيغة المبالغة لاسم الفاعل علاوة على اسم الفاعل "هالكة".

ب - التنكير:

تشيع النكرات في النص"قوماً. خلاّس. عباس. هالكة. مبترك. رزام. فراس. ليث. هزبر. مدل.أجر. أعراس. صيد. مستمع. هجاس. مشبوب. مواثب. مساس. مشمخر. خصر. قرناس. أنسر. سود.أغربة.أعنز.كلف. أتياس. مرقبة. يوما. وجاس. لباس. مريض. عجلان. مقتحما. ريبة. إيجاس. مساس. شزن. عرق. قلاس".

كثرة النكرات تدل على العموم والشمول في هذا النص الوصفي الذي أثار الشاعر فيه قضية الموت والفقد وليس غريبا لأن الأسد القوي معرض للهلاك مع غيره من الأحياء، وبدأ بكلمة "قوما"نكرة تفيد العموم من البشر،

وكلمة "ليث. هزبر"من الحيوان كلهم هالك لامحالة، فالتنكير يطلق العنان للخيال، فلك أن تتخيل سطوة الموت على الأحياء، كما نلحظ التنوين الذي يرافق النكرة وما يحدث من أنين وتأوه وتوجع، إضافة إلى التضعيف الذي يدل على اختناق وحبسة وضيق وقد يدل على الكثرة في الاختلاس وفعل الموت.

ج - التعريف:

تعددت المعارف في هذا النص، بدأ بالأسماء والأعلام والضمائر والمعرف بأل والإضافة وغيرها من مثل"ميّ"اسم العلم المسبوق بالنداء وقد يشي بالراحة والطمأنينة من جراء استحضار صورة المحبوبة والذكريات التي فيها سلوان مرة وعبرة وعظة مرة أخرى، من خلال مواقف نفسية يثيرها هذا العلم، وكذلك ذكر "عمرو وعبد مناف"وقد يكون ذكر الأعلام للعبرة ومدى التأثير في النص لإثراء المعنى والإسهام في نقل تجربة الشاعر وما يحمله تجاه العلم الذي له تأثير على السامع وأن الموت اختطف هؤلاء الأشداء، ونلحظ التعريف في النص قد لايحمل معنى التعريف في الدلالة، لكنه تعريف في اللغة كالدهر، والجو، والسماء، وغيرها من المعارف التي لاترقى إلى المعرفة دلالة، فأي دهر؟وأي سماء؟ وأي جو عناه الشاعر.

كما نلحظ التعريف بالإضافة:سباع الأرض. حومة الموت. إحدان الرجال. صعب البديهة. أهرت الشدقين. دوار الصيد. بنات الجوف. دم الأجواف. وهي لإضفاء الواقعية على النص وكشف التفاصيل عن طريق الإضافة.

كما نلحظ التعريف بالضمير:واللافت للنظر أن الضمير المستتر ازدحم في ثلاثة الأبيات الأخيرة وقد يكون لمعرفة في هذا الذي أرسله الموت وقد أحالنا هذا الضمير إلى قوة خفية تختلس الأحياء.

وفي ختام هذا النص نلحظ أن الشاعر بدأ بذكر "مي "المحبوبة في غرض غير الغزل وكان الاستهلال باسمها وكانت أشبه بمحطة ونقطة تحول وانتقال من رسالة لأخرى، ثم انتقل إلى الوصف الوظيفي وركز على لوحة

الوصف بعد أن أثار قضية الفقد والموت وليس غريباً أن يقع الموت على الأسد القوي، والنص نراه في التأمل والاعتبار والعزاء، والوصف جاء موظفاً للغرض والغاية التي يريد أن يقولها وهي أن الموت لابد واقع،وقد أورد صاحب الديوان أن النص لمالك بن خالد الخناعي، لكنني أرجح أن تكون هذه الأبيات لأبي ذؤيب من خلال تشابهها أسلوبياً وفكرياً مع ما تناولته بالدراسة من شعره، على رأي الناقد الفرنسي "بيفون"الذي قال:في تعريفه للأسلوب:الأسلوب هو الرجل أوهو الإنسان"[1].

بهذا نكون أنهينا تحليل ثلاثة نماذج للشاعر، وهي عبارة عن مجسات وبعد ذلك سنتتبع الظواهر الأسلوبية في شعر الشاعر.

1 -الجذر اللغوي:

سأتناول بعض النصوص التي تتجلى فيها ظاهرة الجذر اللغوي من تكرار ومادة اشتقاقية.

يقول أبو ذؤيب من الطويل:[2]

1 - أبِالصُّرْمِ من أَسْماءَ حَدَّثَكَ الذي … جَرَى بَيْنَنَا يوم اسْتَقَلَّتْ رِكابُهَا

2 - زَجَرْتَ لَهَا طَيْرَ الشِّمَالِ فإنْ تكُنْ … هَوَاكَ الَّذي تَهْوَى يُصِبْكَ اجْتِنَابُهَا

5 - عَصانِي إليها القلبُ إنِّي لأمره … سميعٌ فما أدري أرُشْدٌ طِلابُها

6 - فقلت لقلبي يالك الخير إنما … يُدليك للموت الجديد حبابها

8 - ولا الرَّاح راحُ الشَّام جاءت سبيئةً … لها غايةٌ تهدي الكرانَ عُقابُها

15 - بأَرْيِ التي تأْرِي لَدَى كلِّ مَغْرِبٍ … إذا اصْفَرَّ ليطُ الشَّمس حان انقِلابُها

(1) الأسلوب والأسلوبية: د. عبد السلام المسدي، ص240.
(2) شرح أشعار الهذليين: للسكري، ص42-55، وانظر أيضاً: ديوانه: ص27-38.

16 - بِـأَرْيِ الـتي تـأْري اليَعاسِـيب إلى شـاهِقٍ دُونَ السَّـماء ذُؤابُهـا

17 - جَوَارِسُها تَـأْرِي الشُّعُوفَ دَوائِبًـا وتَنْصَـبُ أَلهَابَـاً مَصِـيفاً كِرَابُـها

19 - يظلّ على الثَّمراءِ منها جوارسٌ مراضيعُ صُهْبُ الرِّيشِ زُغْبٌ رِقابُها

26 - فأطيبْ براح الشَّأْمِ صرفاً وهـذهِ مُعتَّقـةً صَـهباءَ وهـيَ شِيابُهـا

28 - بأطيبَ من فيها إذا جئتُ طارقـاً مـن الليـلِ والتفَّـت علـيَّ ثيابُـها

29 - رأتني صريعَ الخمرِ يوماً فسُؤْتُـها بِقُـرَّانَ إنَّ الخمـرَ شُـعْثٌ صِحابُها

30 - وَلَوْ عَثَرَتْ عِنْدِي إذَنْ ما لَحيْتُها بعَثْرَتِهَـا و لا أُسِـيءَ جَوَابُـها

31 - ولا هَرَّهَا كَلْبِي ليَبْعُدَ نَفْرُهـا ولـو نَبَحتْنِـي بالشَّـكاةِ كِلابُـها

والقصيدة في غرض الغزل" بأسماء "التي وشى له طير الشمال بالنوى والبعد عنها ونلحظ تكرارمادة "هواك، تهوى"ويمكن أن نرى علاقة بين "الصُّرم واجتنابها"وتدلان على البعد والنوى ممن أحب، وهذ التكرار والمرادف إلى حد كبير يدل على تعلق "بأسماء"وخوف من الفراق والبعد والنوى الذي أخبره به الطائر وهذا محور النص فهي" هواه الذي يهوى" ونذير الشؤم يبلغه " صرم واجتناب" عندما استقلت راحلتها، فهو بين خوف ورجاء ويتمنى دوام الوصل ويخاف القطيعة، سيما أن قلبه تعلق بها رغم الزجر"عصاني إليها القلب"ويكرر "فقلت لقلبي"يا قلب لك الخير، حبُّها يقودك للموت لكن لافائدة، إذن نلحظ التكرار في "هواك، تهوى، الصرم، اجتناب، القلب، لقلبي"هذا على صعيد ذكر المحبوبة والتعلق بها والخوف من الفراق.

ولا يجد إلا العسل من حوله ليقارن بينه وبينها ويفضّلها على العسل والخمر التي جُلبت من الشّام ونلحظ تكرار "لا الراح راح الشام، أطيب براح الشام"فهي أعذب من خمر الشام، كذلك العسل بدليل إلحاحه على "الأري"ويكررها خمس مرات في ثلاثة أبيات، كما كرر"جوارسها وجوارس" يريد حراستها وحمايتها كما يحمي ذكور النحل العسل ومن ينتجه، ويعقد

مقارنة بين المحبوبة وبين العسل والخمروكرر مادة الخمروصفاتها غير مرة "الراح، راح، صريع الخمر، إن الخمر، معتقة، صهباء الراح، براح" مسترسلا في وصف الخمر التي يمزجها بالعسل لكن فم المحبوبة أطيب وألذ"فما إن هما. . . . . بأطيب من فيها، وكرر اسم التفضيل "أطيب " في ختام النص كرر مادة "عثار" للتأكيد على تعلقه بها وحتى لو عثرت وفعلت ما لايصح فعله، فهو مسامح لها مبتعد عن لومها غير مسيء لها مانح الحب لها والهوى "لهواه"ويتآزر مع"الهوى"في مطلع النص، فهو سائر في درب الهوى رغم الخوف من الهجر والقطيعة، وبكل عزيمة ومع كثرة الأعداء من الكلاب حوله"كلب. كلاب"فهو لا يكترث بالوشاة والدسائس بينه وبينها ووصفهم بالكلاب ومرة أخرى يقول "كلابها " بالجمع دليل كثرتهم وهم من أقاربها فهو ماض مستمر ثابت في طريق الحب مصمم على هواها وتعلقه بها

وهذا نص يبدو فيه تكرار للجذر اللغوي، وهو في رثاء صاحب له مات في أرض تسمى "العِمقَى"وهو من البسيط.

1 - نَـام الخلِـيُّ وبِـتُّ اللَّيْـلَ مُشْـتجرًا	**كَـأَنَّ عَـيْنيَ فيهَـا الصَّـابُ مَـذْبُوحُ**
2 - لمَّـا ذَكَـرْتُ أَخـا العُمُقَـى تَـأَوَّبَني	**هَمِّـي وأفْـرَدَ ظَهْـري <u>الأغْلَـبُ</u> الشِّـيحُ**
3 - جُـودَا فـواللّهِ لا أَنْهَاكُمَـا أَبَـداً	**وزَالَ عِنْـدِي لَـهُ ذِكْـرَى وَتَبْـرِيحُ**
4 - <u>المَـانحُ</u> الأُدْمَ كـالمَرْوِ الصَّـلاب إذا	**مـا حَـارَدَ الخُـورُ واحْتُـثَّ المَجَـاليحُ**
5 - وَ<u>زَفَّتِ</u> <u>الشَّـوْلُ</u> مِنْ بَـرْدِ <u>العَشِـيِّ</u> كمـا	**<u>زَفَّ</u> النَّعـامُ إلى حَفَّانِـهِ الـرُّوحُ**
6 - وقَـال ماشِـيهِمُ سِـيَّانِ سَـيْرُكُمُ	**أوْ أَنْ تُقيمُـوا بِـهِ واغْبَـرَّتِ السـوُّحُ**
7 - وَكَـانَ مِثْلَـيْن أَنْ لا <u>يَسْـرَحُوا</u> نَعَمًـا	**حَيْـثُ اسْـتَرَادَتْ مَواشِيهمْ <u>وتَسْـرِيحُ</u>**
8 - ثُـمَّ إذا <u>الشَّـوْلُ</u> رَاحَـتْ <u>بالعشِـيِّ</u> لهـا	**خَلْـفَ البُيُـوتِ <u>رَذِيَّـاتٌ</u> مَطـاليحُ**
9 - وَ<u>اعصَوْصَبَتْ</u> بَكَـراً من حَرْجَفٍ ولها	**وَسْـطَ الـدِّيَارِ <u>رَذِيَّـاتٌ</u> <u>مَـرَازِيحُ</u>**

10 - أَمَّــا أُلاتُ الــذُّرَا مِنْهَــا فعَاصِــبَةٌ   تجُـــولُ بَـــيْنَ مَنَاقِيهَـــا الأقَـــادِيحُ

11 -لا يُكْرمون كَرِيماتِ المَخاض وأنْـ   ـــسَاهُمْ عَقائِلَهَـــا جُـــوعٌ وتَـــرْزِيحُ

12 - أَلْفَيْتَــهُ لا يَــذُمُّ الضَّــيْفُ جَفْنَتَــهُ   والجَــارُ ذُو البَــثِّ مَحْبُــوٌّ ومَمْنُــوحُ

13 -حَتَّــى إذا فَــارَقَ الأَغْمــادَ حِشْــوَتُها   وصَــرَّحَ المَــوْتَ إن المَــوْتُ تَصْــرِيحُ

14 - وصَـرَّحَ المـوتُ عـن غُلْـبٍ كـأَنَّهُمُ   جُــرْبٌ يُــدَافِعُها السَّــاقي مَنَــازِيحُ

15 - أَلْفَيْتَــهُ لا يَفُــلُّ القِــرْنُ شَــوْكَتَهُ   ولا يُخَالِطُـــهُ فيِ النَّـــاسِ تَسْـــمِيحُ

16 - أَلفيتَ أَغْلَبَ مِنْ أسْدِ المَسَدِّ حديـ   ـدَ النَّــابِ أَخْذَتُــهُ عَفْــرٌ وتَطْــرِيحُ

17 - ومَتْلَفٍ مِثْل فَرْقِ الرَّأسِ تَخْلِجه   مَطَـــارِبٌ زُقُـــبٌ أَمْيَالُهَـــا فِـــيحُ

18 -يَجْرِي بِجَوِّتِهِ مَوْجُ السَّرابِ كأنـ   ـضاح الخُزَاعِيِّ حَازَتْ رَنْقَهُ الرِّيحُ

19 - مُسْتَوقِدٌ فيِ حَصَاهُ الشَّمسُ تَصهْرهُ   كَأَنَّـــه عَجَـــمٌ بِالبِيـــدِ مَرْضُـــوحُ

20 - يَسْـتَنُّ فيِ عُـرُضِ الصَّـحْراءِ فـائِرُهُ   كَأَنَّـــهُ سَـــبِطُ الأَهْـــدَابِ مَمْلُـــوحُ

23 - لَوْ كـانَ مِدْحَةُ حَيٍّ مُنْشِراً أحَـداً   أَحْيَـا أبـاكُنَّ يـا لَيْلَـى الأمـادِيحُ. [(1)]

لقد احتشدت المادة اللغوية في هذا النص وتكررت بعض الكلمات كما يلي: "الأغلب. غلب، أغلب"، "زفّت. زفّ"، "الشّول. الشول" "العشي، العشي" "لايسرحوا. تسريح" "رذيات. رذيات" "اعصوصبت، عاصبة" "مرازيح،ترزيح" "لايكرمون، كريمات" "ألفيته، ألفيته، ألفيت" "صرّح الموت، الموت تصريح، صرّح الموت" "بغاية، يبغي" "مدحة، الأمادح" "حي، أحيا".

وهذه المادة اللغوية عاضدت غرض الرثاء، حيث نلحظ الشكوى لدى من فقد عزيزاً وتتجلى في مجافاة النوم" كأن عيني فيها الصاب مذبوح "واستخدم اسم المفعول مذبوح التي تؤكد الرثاء لقتيل مذبوح، فالشاعر يتألم

(1) الديوان: ص62-69 ، وانظر أيضاً: شرح أشعار الهذليين: للسكري، ص120-127.

مادياً ومعنوياً من جراء فقد الصاحب العزيز، والقتيل يستحق ذلك وهو "الأغلب" غليظ العنق وصف لشجاع و"مانح" من العطاء والبذل والكرم يساند هذا المواد التالية "شول، رذيات، مرازيح، مطاليح"إبل هزيلة لاتقوى على الحراك ومغادرة المكان من المشقة والجهد وقد جفت ألبانها في وقت، "برد العشي" في ظروف قاسية "اعصوصبت" أما السمينة منها "عاصبة" تهون في نظرهم حباً في إطعام الناس في وقت الحاجة، لنصل بعد ذلك كله إلى أن المرثي أحد هؤلاء "ألفيته" مع الجار "ممنوح" إذن المانح هو والممنوح غيره من جيرانه، فالمرثي عالق بالذهن لا يغادره والضمير المتصل يدعم ذلك، من هنا تبرز صفة الكرم في وقت البرد والحاجة من خلال هذه المواد وتكرارها ومرادفاتها "مانح. ممنوح. شول. العشي. تسريح. مرازيح. عاصبة. ألفيته. كريمات".

وينقلنا النص إلى فكرة ثانية وهي الشجاعة حين يسفر الموت عن وجهه ويتقابل المقاتلون يقول "ألفيته" أغلب" معمقا فكرة الشجاعة من خلال الطريق الذي سلكه هذا المرثي، فهي طريق وعرة خطيرة لامعالم لها وكأنها مفرق الرأس"متلف مثل فرق الرأس. . . . . . زقب. . . فيح. . . سراب. . ريح. . سبط. . . ولنا أن نتصور دقة ووعورة الطريق، ليقرر في نهاية النص أن الموت لا راد له وأن المديح لا يعود بالأحياء إلى الحياة، ولو أحيا المديح الأموات لأحيا أبا ليلى"مدحة، حي، أحيا، الأماديح"، ومن خلال المادة الاشتقاقية وإن تباعدت في جنبات النص من الرثاء والشكوى من الفقد والكرم والشجاعة إلا أنها ربطت بين أجزائه وعمقت الفكرة التي طرحها وهي رثاء من قُتل في العِمقى.

ومما يتصل بدوران مادة لغوية وتكرارها نلحظه في النص التالي:

وهو نص يرثي الشاعر فيه ابن عمه"نشيبه"،وبدأ أبياته بمقدمة غزلية جريا على سنن الشعر العربي القديم، و قد نفذ الشاعر من خلال رثاء نشيبه إلى مديح قبيلته والفخر بها وهذا يساند غرض

الرثاء[1] وهو من الطويل.

1 - هــل الــدّهْرُ إلا لَيْلَــةٌ ونَهارُهَــا   وإلا طُلُــوعُ الشَّــمسِ ثُــمَّ غيَارُهَــا

2 - أبى القَلبُ إلا أُمَّ عَمْرٍو وأَصْبَحَتْ   تُحَــرَّقُ نَــارِي بالشَّــكاة ونَارُهــا

3 - وَعَيَّرَهَــا الوَاشُــونَ أنّــي أُحِبُّهَــا   وتِلْـكَ شَـكاةٌ ظـاهِرٌ عَنْـكَ عَارُهـا

4 - فلا يهنأ الواشين أن قد هجرتها   وأظلــمَ ونــي ليلــها ونهارهــا

5 - فـإن أعتـذرْ منها فـإني مُكـذَّبٌ   وإن تعتــذرْ يــردْ عليهــا اعتــذارها

9 - وسَــوَّدَ مــاءُ المَــرْدِ فَاهــا فَلَوْنُــهُ   كَلَــوْنِ النَّــؤُورِ فَهْــيَ أَدْمــاءُ ســارُها

16 - أَلِلحَيْنِ قَامَتْ ها هُنَا أَمْ تَعَرَّضَتْ   فُطَيْمَــةُ أَمْ كَيْمــا يَبَــرَّ اعتِــذارُها

17 - فَإنَّــكَ مِنْهــا والْتعَــذُّرَ بَعْــدَما   لَجَجْـتَ وشَـطَّتْ مِـنْ فُطَيمَـةَ دارُهـا

19 - تَبَــرَّأُ مِــنْ دَمِّ القَتِيــلِ وبَــزِّهِ   وقَــدْ عَلِقَــتْ دَمَّ القَتِيــلِ إزَارُهــا

ثم يولي شطر الفخر والاعتزاز بالقبيلة وكرمها، ويحاور المحبوبة أنها لو أرادت أن تعرف المزيد عن قبيلته لأخبرها.

21 - لأُنْبِئْتِ أنَّـا نَجْتَـدِي الحَمْـدَ إنَّمـا   تَكَلَّفُــهُ مِــنَ النُّفُــوسِ خيارُهــا

26 - إذا حُــبَّ تَــرْويحُ القُتَــار فإنَّنــا   نُروِّحُهَــا شَــفْعاً حَميــداً قُتَارُهــا

ويعود ثانية لأم عمرو:

27 -فـإن تصـْرِمي حَبْلـي وإنْ تَتبـدَّلِي   خَلــيلاً وإحْــداكُنَّ سُــوءٌ قَصَــارُها

28 -فــإنِّي إذا مــا خُلَّــةٌ رَثَّ وصْــلُها   وجَــدّتْ بِصُــرْمٍ واسْــتَمَرَّ عِــذارُها

29 -وحالــتْ كحَــولِ القــوسِ طُلَّــت   ثَلاثــاً فَأَعْيَــا عَجْسُــها وظُهَارُهــا

30 -فَــإنِّي جَــدِيرٌ أَنْ أُوَدِّعَ عَهْــدَهَا   حَميــداً ولَــمْ يُرْفَــعْ لَــدَيْنا شَــنَارُهَا

---

(1) الديوان: ص108-122، شرح أشعار الهذليين: للسكري، ص70-86.

وها هو يصل للرثاء بعد مقدمة طويلة.

34 -ضَـرُوبٌ لِهَامَـاتِ الرِّجَـالِ بِسَـيفِهْ إذَا أُعْجِمَـتْ وَسْـطَ الشُّؤون شِـفَارُها

35 -بِضَـرْبٍ يَفُـضُّ البَـيْضَ شـدَّةُ وقْعِـهِ وَطعْـنٍ كَـرَكْضِ الخَيْـلِ تُفْلَـى

36 -وَطَعْنَـةٍ خلْـسٍ قـد طَعَنْـتَ مُرِشَّـةٍ كَعَـطٌّ الـرِّداءِ لا يُشَـكُّ طَوَارُهـا

40 -سَـبَقْتَ إذا مـا الشَّـمسُ آضَـتْ صَـلاءَةُ طيـبٍ ليطُهـا واصِـفرارُهَا

41 -إذا مـا سِـرَاعُ القـومِ كَـانوا كَـأَنَّهُمْ قَوَافِـلُ خَيْـلٍ جَرْيُهـا واقْوِرارُهـا.

هذه أبيات احتوت شواهد على تكرار لمواد لغوية واشتقاقية، حيث بدأ الشاعر قصيدته ببيت صوّر حركة الحياة

1 - هـل الـدّهْرُ إلا لَيْلَـةٌ ونَهارُهَـا وإلا طُلُـوعُ الشَّـمسِ ثُـمَّ غِيَارُهَـا

والاستفهام جاء بمعنى النفي أي "ما الدهر إلا ليلة ونهارها"مرسخاً حقيقة الدهر في نفسه ومن يسمعه مصوراً تقلبات الدهر، مختزلها في"ليلة، نهار، طلوع، غيارها"ومن خلال هذا يصور أن الدهر ما هو إلا ليلة ونهار وشروق شمس ثم غروبها.

ثم يبين حاله مع أم عمرو التي تعلق القلب بها، غير آبه بالوشاية والواشين التي أفسدت العلاقة بينهما "ناري، نارها" الشكاة، الواشون، الواشين، شكاة" "عيرها، عار" فهو غير مهتم لأقوال الوشاة وحبه أسمى من ترهاتهم، ولم تعد تنفع الأعذار في جبر ما انكسر "أعتذر، تعتذر، اعتذارها" وحق له الحرص على أم عمرو التي تشبه أم خِشف وقد لون الأراك فاها وقد كرر المادة التالية "سوّد، لونه، كلون، "وعلاقته بها لاتخفى ولا مواربة فيها وإلا أصبح يظهر خلاف ما يبطن، وكمن يقتل وينكر ويفضحه الدم الملطخ ثوبه، ويدل على ذلك التكرار"فطيمة، اعتذار، التعذر، فطيمة، دم القتيل، دم القتيل"، ومع ذلك نلحظ صلة بغرض الرثاء من خلال علاقة مشابهة بين تقلبات الدهر والليل والنهار والشمس والقمر والاعتذار ودم القتيل فهو منجذب

للدم المسفوح من القتيل، ولعل نشيبة يمثل طلوع الشمس وموته أشبه بغروبها.

وما ورد في المقدمة الغزلية"ليلة. ليل. شمس. الشمس. نهار. نهارها"رغم ورودها في الغزل لكنها تحمل في طياتها التأمل والتفكر في الدهر وتقلباته من خلال التقابل بين طلوع الشمس وغروبها والليل والنهار، والتشابه في قوله "دم القتيل. دم القتيل"وهذا التكرار دلالة على تعلقه "بشيبة"القتيل وربما يشي بفعل أم عمرو معه حيث جعل هجرها وصدها وفعل الوشاة بمنزلة قتل شيبة، كما نلحظ تكرار"الحمد. حميداً"وكذلك "ترويح القتار، نروحها، قتارها"فهم أهل شواء وطبخ و رغم أنها وردت في سياق الفخر بقومه والمدح لقبيلته إلا أنها تشي أن القتيل ولى محموداً، وأفعاله تستحق الحمد والثناء فهو علم في القبيلة، ونلحظ مادة "تصرمي، بصرم، عذارها" تشكل موقف الشاعر من نشيبة وأم عمروالذي هجره إلى غير رجعة، وأم عمرو يقول لها"تصرمي. يصرم"حيث يوضح معاناة القطيعة الحاصلة أو التي يمكن أن تحصل، ومع غرض الفخر والكرم يكرر المادة نفسها في حديثه عن الإبل التي تقدم للضيفان شتاء "لنا صرمٌ"وهذه المادة يمكن أن تكون إشارة لانقطاع العهد بين الشاعر ونشيبة الذي اختلسه الموت إلى غير رجعة، ثم نجد كلمات تتصل بالمرثي مباشرة تبين محامده وأهمها الشجاعة "ضروب، بضرب""طعن، طعنة، طعنت""الخيل، خيل"وهذه المفردات تصور لنا المرثي وشجاعته في ساحة المعركة، ومع ذلك فهو يحس أنه لم يهنأ مع شيبة في هذه الحياة لسرعة تقلب الدهر الذي يدل عليه سرعة الجري الذي يشابه سرعة الدهر في تقلبه وتصرم أيامه، وهذا ما نجده عند الشاعر حيث يتحدث عن الدهر وتقلبه في مطلع النص وختامه، من خلال ظواهر الطبيعة وطلوع الشمس وغيابها وتعاقب الليل والنهار، وأفول الشمس قد يكون أفولاً لنجم المرثي الذي كان ساطعا مشرقا كتلك الشمس التي تبعث الحياة في الشروق وتعود للغروب والاختفاء والزوال كزوال المرثي، ويمكن القول إن فكرة الرثاء أحاطت بالشاعر وأطلت

برأسها على امتداد النص والمواد المكررة دليل على ذلك من البداية حتى النهاية في الغزل والفخر والشجاعة.

فالشاعر من خلال ما تقدم نجده أسير الدهر وتقلباته، متعلقاً بابن عمه الذي فقده على حين غِرة، وبسرعة تكاد تكون كسرعة الليل والنهار مرة وشروق الشمس وغروبها مرة ثانية، وهو لم يغادر الرثاء في غزله حيث الشكوى والألم من القطيعة، وفخره حيث كرم القبيلة ومحامدها التي يصنعها الأبناء والمرثي واحد منهم، وصولا إلى رثاء الفقيد وحصر مناقبه من الطعن والضرب وسباق الفرسان في سوح الوغى، فقد طوّع الكلمات لخدمة غرض الرثاء.

2 - النوع:

أ -<u>الاسم:</u>

ويمكن أن نقف مع نصٍّ آخر يرثي فيه الشاعر نشيبة من المتقارب:[1]

1 - عَرَفْتُ الدِّيَارَ كَرَقْمِ الدَّوا	ةِ يَذْبُرُهَا الكَاتِبُ الحِمْيَرِيُّ
2 - بِرَقْمٍ وَوَشْمٍ كما زَخْرَفَتْ	بِمِيْشَمِهَا المُزْدَهَاةُ الهَدِيُّ
3 - أدَانَ وأنْبَأَه الأَوَّلُونَ	بِأَنَّ المُدَانَ مَلِيٌّ وَفِيُّ
4 - فَنَمْنَم في صُحُفٍ كالرِّيَا	طِ فِيهِنَّ إرْثُ كِتَابٍ مَحِيُّ
5 - فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا سِوَى هَامِدٍ	وَسُفْعُ الخُدودِ مَعاً والنُّئِيُّ
6 - وأَشْعَثَ في الدَّارِ ذِي لِمَّةٍ	لَدَى آلِ خَيْمٍ نَفَاهُ الأَتِيُّ

(1) الديوان: ص210-214، وانظر أيضاً: شرح ديوان الهذليين: للسكري، ج1، ص64-67.

7 - عَلَــى أطْرِقــا بَاليَــاتُ الخيَــا　　　مِ إلا الثُّمَــــــامُ وإلا العِصِــــــيُّ

8 - كَعُــوذِ المُعَطّــفِ أَحْــزَى لهــا　　　بمَصْـــــــدَرَةِ المَـــــــاءِ رَأْمٌ رَذِيُّ

9 - فَهُــنَّ عُكُــوفٌ كنَــوْحِ الكريــ　　　ــمِ قَــدْ شَــفَّ أَكْبَــادَهُنَّ الهَــوَيُّ

10 - فَأَنْسَــى نُشَــيْبَةَ والجَاهِــلُ الــ　　　ــمُغَمَّرُ يَحْسِــــبُ أنِّـــي نَسِـــيُّ

12 - ومِنْ خَيرِ ما جَمَع النَّاشِــيء الــ　　　ــمُعَمَّمُ خِـــــيرٌ وزَنْـــــدٌ وَرِيُّ

13 - وصَــبْرٌ علــى نَائِبَــاتِ الأُمــورِ　　　وحِلْــمٌ رَزِيــنٌ وقَلْــبٌ ذكــيُّ.

والنص يتكون من:

مقدمة طللية من البيت 1 -9.

رثاء نشيبة من البيت10 -13.

ونلمح شيوع ظاهرة الأسماء في النص، فهو يصف الساكن من الديار التي لاحراك بها، والأسماء مطلب لابد منه هنا، ثم تعدد صفات المرثي، وكلا الفكرتين يتطلب شيوع الأسماء، ففي الوقفة الطللية ترسم الأسماء مشهدا حزينا لهذه الديار التي عفت وصارت أثرا بعد عين، بل أصبحت كالكتاب الدارس من كثرة القراءة وهذا منظر يشي بالقدم والاندراس، ومعجم الشاعر صعب يتناسب وصعوبة وقسوة الحدث في اختيار الكلمات المعبرة عن التجربة وحال الديار، لدرجة أنه ينقلنا إلى المشهد السكوني نتأمله بدقة ومعظم الأسماء المكونة للمشهد تتصل بمعان تتصل بالخط والكتابة"الرقم، الكاتب، الوشم"وجاءت أفعال داعمة لذلك "زبر، زخرف، نمنم"فالديار تشبه صحف خط عليها وزينها الوشم والنقش، كما عاضد ذلك أسماء تشيع الموت في المشهد"محيّ، بالي، محيّ، هامد، رذيّ، عكوف، نوح"وهذي يضفي الواقعية على المشهد ويشدنا لتأمل ذلك المشهد الذي يصلنا إلى الرثاء حيث تفوح رائحة الموت، لتسهم أسماء أخرى في بيان العناصر المكونة للمشهد"ديار، سفع الخدود، أثافي، أشعث، وتد، خيام، ثمام، عصي، نيء، "وهذه الألفاظ

تتناسب وتتألف لإثراء النص وتعميق الغاية ورسم صورة موحية ومعبرة لهذه الديار الهامدة التي تدفعنا للمشاركة في الحزن على أطلال تعج بالحزن.

وإذا كانت لغة الكلام عبارةً عن تقاطع محور الاختيار الرأسي مع محور التأليف الأفقي[1] فإن الشاعر اختار الأسماء المتناسبة لرسم صورة دقيقة للديار الهامدة وجذب انتباه المتلقي للمشاركة بالحزن، كما ربط بين مفرداته وجمله بروابط عدة، إضافة إلى الإسناد إلى الأفعال والأسماء، ومن الصور التي تصور العفاء "تشبيه الأثافي بالنائحة الثكلى"وهي خيط رفيع دقيق يربط بين المقدمة والرثاء التابع لها، فالصورة توضح النائحة ولك أن تتخيل هذه النائحة، والمقدمة توصلنا إلى الرثاء، المقدمة رثاء" للديار" وما بعدها رثاء "لنشيبة"فالنص رثاء في رثاء والفكرة الأولى تفضي إلى أختها، مع شيوع للحزن والأسى والسكون الذي تبثه الأسماء التي استخدمها الشاعر، ففي رثاء المرثي نجد اسمه أول اسم في النص والشاعر غير قادر على نسيانه أو تناسيه ويؤكد ذلك بالاستفهام المؤدي للنفي "فأنسى نشيبة؟" كأنه يريد القول: لا أنسى نشيبة ويساند الاسم الصريح توالي صفات له "بأس وجود ولبّ رخيّ وخير وزند وريّ وصبر على النائبات وحلم رزين وقلب ذكي"كما آزر الأسماء صفات لها "الجاهل المغمّر، لبٌّ رخيّ، الناشيءالمعمم، زند وريّ، حلم رزين، قلب ذكي"كلها تقوي غرض الرثاءوتفصح عن سجايا المرثي التي تزيد الشاعر حزنا على ابن عمه الذي فقده بسرعة دون تمتع معه بلحظات العمر التي مرّت كأنها يوم، بدأ بطلوع شمس وانتهى بمغيبها.

---

(1) الأسوب والأسلوبية: بيير جيرو.

ب -الفعل:

إذا كان الاسم موضوعًا ليُثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي ذلك تجدده أو حدوثه شيئًا بعد شيء، فإن الفعل يكشف عن تجدد الحدث و وقوعه شيئًا فشيئًا[1]، وهذه الوظيفة للفعل راجعة إلى تضمّنه عنصر الزمن.[2]

وعلى هذا فإن ورود الفعل وشيوعه في النص مقارنةً بالاسم له دلالاته وإيحاءاته؛ حيث يدل على التركيز على الأحداث، و يشير إلى الحركة في النصوص، فالفعل "عنوان الحركة عامةً "[3].

وهذا شاهد على توظيف الشاعر لفعل واحد والنص من الطويل:[4]

1 - أَسَاءلْتَ رَسْم الدَّارِ أمْ لَمْ تُسَائِلِ   عَن السَّكْن أوْ عَنْ عَهْدِهِ بالأَوائِل؟

2 - لِمَنْ طَلَلٌ بالُمُنْتَضَى غَيْرُ حائِلِ   عَفَا بَعْدَ عَهْدٍ مِن قطارٍ ووابِلِ

3 - عَفَا غَيْرَ نُؤْي الدَّار ما إنْ تُبينُهُ   وَأَقْطَاع طُفْيٍ قدْ عَفَتْ في المَعَاقِلِ

4 - عَفَا بَعْدَ عَهْدِ الحَيِّ مِنْهُمْ وقَدْ يُرَى   بِه دَعْسُ آثَارٍ ومَبْرَكُ جَامِلِ.

ثمة أبيات من مقدمة غزلية يبين حزنه على زوال ديار الأحبة، حيث يبدأ بالاستفهام "أساءلت رسم الدار""لمن طلل"مصورا تلك الحالة التي يكابدها من جراء العفاء الذي حلّ بالديار وخلت من أهلها فلا يجد إلا الطلول البالية من فعل المطر، وحفرة امتلأت من ماء المطر وأشياء لم يطالها المطر فلم يجرفها السيل، فهي بالية عفا عليها الدهر ووصفها "قد عفت"مؤكداً تحقق العفاء. إلا من آثار الأقدام ومناخ الجمال كما وصف الشاعر"قد يُرى"وقد قبل المضارع تفيد احتمال الرؤية أي قد ترى وقد لاترى، وأسهمت الأسماء في رسم التفاصيل

---

(1) دلائل الإعجاز: الجرجاني، ص174.
(2) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د. أحمد درويش، ص153.
(3) تحاليل أسلوبية: محمد الهادي الطرابلسي، ص29.
(4) الديوان: ص 198-205.

الدقيقة.

ونلحظ أن الفعل "عفا" تكرر أربع مرات ولفظة الدار تكررت مرتين وهذا يدل على العفاء لهذه الدار، والفعل جاء بصيغة الماضي الذي يدل على التحقق، نلحظ أن الشاعر وظف فعلا واحدا على غير عادته في توظيف الأفعال التي حفلت بها القصائد والنصوص السابقة، كذلك الأسماء في هذا النص"رسم الدار، طلل، نؤي الدار، المعاقل، دعس أثار. . . . . . . "أشاعت الهمود والسكون الذي خيّم على تلك الدار، وتكرر أيضا "أساءلت، تسأل"وكرر الفعل "يأشبني، يأشبوني"في البيت العشرين من النص ذاته.

وهنا يكرر الشاعر فيها الفعل ومادته وهي من المتقارب[(1)]

10 - فَأَنْسَى نُشَيْبَةَ والجَاهِلُ الـ	ـمُغَمَّرُ يَحْسِبُ أنِّي نَسِيُّ

نلحظ تكرار الفعل "أنسى، ونسي"وهو يقرر أنه لايستطيع نسيان المرثي نشيبة وهو يريد "لا أنسى".

ومن شيوع الأفعال وإشاعتها لعنصر الحركة ورسمها الصور والمشاهد ما نلحظه في قصيدة تدور أبياتها حول وصف المطر والسحاب، وهذه الأفعال تشكل خيطا يربط بين أغراض عدة في النص، والنص من المتقارب:[(2)]

5 - رَأَيْتُ وأهْلي بِوادِي الرَّجيـ	ـعِ في أَرْضِ قَيْلَةَ بَرْقاً مُليحَا
6 - يُضِيءُ رَبَاباً كَدُهْمِ المَخَا	ضِ جُلِّلْنَ فَوْقَ الوَلايَا الوَليحَا
7 - كَأَنَّ مَصَاعِيبَ زُبَّ الرُّؤو	سِ في دارِ صِرْمٍ تَلاقَى مُرِيحا
8 - تغَدَّمْنَ في جَانِبَيْه الخبيـ	ـرَ لَمَّا وَهَى مُزْنُهُ واسْتُبيحَا
9 - وَهَى خَرْجُهُ فَاسْتُجيلَ الجَهَا	مُ عَنْهُ وَغُرِّمَ مَاءً صَرِيحا
10 - ثلاثاً فَلَمَّا اسْتُجيلَ الرَّبا	بُ واسْتَجْمَعَ الطِّفْلُ فيه رُشُوحَا

(1) الديوان: ص 213.
(2) الديوان: ص 56-61.

11 - مَرَتْـهُ النُّعـامَى فلَـمْ يَعْتَـرِفْ   خِـلاف النُّعـامَى مـن الشَّـأْمِ رِيحَـا

12 - فَحَـطَّ مِـنَ الحُـزَنِ المُغْفِـرا   تِ والطَّيْـرُ تلْثَـقُ حتَّـى تَصـيحَا

13 - كَـأَنَّ الظِّبـاءَ كشُـوحُ النِّسَـا   ءِ يطفـون فـوق ذراه جنوحـا

14 - سَـقَيْتُ بِـهِ دَارَهـا إذْ نَـأَتْ   وصَـدَّقَتِ الخـالَ فينَـا الأنوحَـا

15 - فإمَّـا يَحينَـنَّ أنْ تَهْجُـري   وتَسْـتَبْدِلي خَلَفَـاً أو نَصـيحَا

16 - وإمَّـا يَحنِـيَنَّ أَنْ تَصْـرمي   وتَنْـأَى نَـوَاكِ وكانَـتْ طَرُوحَـا

17 - فـإنَّ ابـنَ تُرْنَـى إذا جِئْـتُكُمْ   أراهُ يُـدافِعُ قَـوْلاً بَريحـا

18 - فصاحِبَ صِدْقٍ كسِيد الضِّرا   ءِ يَـنْهَضُ في الغَـزْوِ نَهْضـاً نَجيحـا

19 - وَشِـيكَ الفُضُـولِ بَعِيـدَ القُفُـو   لِ إلا مُشَـاحَاً بـه أوْ مُشِـيحَا

20 - يَرِيـعُ الغُـزاةُ ومـا إنْ يـزا   لُ مُضْـطَمِراً طُرَّتـاهُ طَلِيحَـا

21 - كَسَـيْفِ المُـرَاديِّ لا نَـاكِلاً   جَبَانـاً ولا جَيْـدَرِيّاً قَبِيحَـا

22 - قد ابْقَى لكِ الغَزْوُ مِنْ جِسْمِهِ   نَواشِـرَ سِـيدٍ وَوَجْهـاً صَـبِيحا

23 - أَرِبْـتُ لإرْبَتِـهِ فانطَلَقْـ   ـتُ أُزْجِـي لحُـبِّ الإِيـاب السَّـنيحا

24 - علـى طُـرُقٍ كَنُحُـورِ الرِّكـا   بِ تَحْسِـبُ آرامَهُـنَّ الصُّـرُوحَا

25 - بِهِـنَّ نَعَـامٌ بَنَاهَـا الرِّجـا   لُ تُلْقِـي النَّفَـائِضُ فيهـا السَّـريحا.

وتتكون أمامنا صورة أسهم في رسمها وسائل عدة من أهمها الأفعال التي شكلت معالم الصورة، وبلغت الأفعال تقريبا 18فعلاً في 9أبيات، ما نسبته فعلين في كل بيت في مشهد هطول المطر، فقد رسمت الأفعال خط تشكل المطر من رؤية البرق ثم تجمع السحب ثم ثقلها بالمطر الذي هطل ليبث أثره على "الظباء والطيور"وكأنك تشاهد الأحداث المتحركة من خلال "تغدّمن، استُجيل، حطّ، يطفون"كما نلحظ أفعالاً بصرية "رأيت،

يضـيء"وسمعية "تصيح"ونلحظ تكـراراً لـبعض الأفعـال لتؤكـد الهطـول"وهى، وهى""استجيل، استجيل"وحدد الشاعر مكان هطول المطر"الوادي، قيلة"تلك الأمكنة التي ربما تحتاج المطر أكثر من غيرها أو هي ديار الشاعر، وهذا السحاب ذو الحجم الكبير المملوء بالمطر كأنه إبل سود حوامل ذات شعر كثيف والرعد كصوت الإبل "المصاعيب"في قيادتها، عند أهلها في "دار صرم"والأبيات في الغزل رغم ما فيها من مشاهد تعكس رغبة الشاعر في المطر والسحاب الغائب من خلال الضمير "جانبيه، خرجه"وحبه لأم سفيان التي يكفيه طيف يمر لها ليوقد جذوة الحب في قلبه الجريح والاستفهام "أمن أم سفيان طيف سرى؟ "يفضح تلك اللواعج الجياشة عند شاعرنا، ثم ينتقل بعد ذلك لوصف المطر مبتدئاً بالفعل البصري "رأيت"الذي أسهم في لوحة الوصف، وها هو يشي بتحول الشاعر عن الغزل ولو مؤقتا ويصف الشاعر المطر ليعود إلى أم سفيان يدعو لها بالسقيا ليعود للغزل ثانية من خلال وصف المطر الذي جرف سيله الظباء بخرزها الأبيض الذي يشبه" كشوح النساء"وهنا يتجلى الربط بين غرض الغزل والوصف، من خلال الفعل "سقيت"الذي يدل على الحياة لأم سفيان والأحياء غيرها.

لكن غرض النص هو المديح لابن الزبير الذي هو "صاحب صدق"وهنا بداية الانصراف إلى المديح، من خلال ذكر صفات حميدة للممدوح "وشيك الفضول، بعيد القفول، كسيد الضراء"فهو يغزو مسرعاً، ويعود بطيئا، وهو شجاع كالذئب، ويشبه الذئب في عصب ذراعيه"نواشر سيد"وسيفه ليس كالسيوف فهو "كسيف المرادي "نسبة لقبيلة "مراد" التي تجيد صناعة السيوف، وبضدها تتميز الأشياء حيث يصف الشاعر "ابن ترنى"رجل السوء اللئيم الناقص، وهنا توجيه لصحبة صاحب الصدق، فهو محتاج لصحبته"أربت لإربته"وهو حريص على الإياب والعودة لهذا الصاحب رغم الطريق التي تشبه أعناق الإبل، ورايات الدلالة كالقصور"تحسب آرامهن الصروحا"هكذا كانت

الأفعال عصب هذه المشاهد، وخير من يجسد الأحداث.

ج - حروف المعاني:

وهي حروف تصل الكلام، ولها معان قد تُبادل فيما بينها، ليشكل ذلك نوعا من العدول الأسلوبي[1]، تشمل حروف المعاني حروف العطف والجر والحروف التي تدل على أحوال المضارع والطلب، وما يدخلها في أحكام الإعراب كالواو والنون للجمع والألف والتاء. . .[2]

وهذه شواهد على حروف المعاني، أبيات قالها عندما قُتل ابن أخته خالد، وقد ظفر بقاتله وهي من الطويل[3]

1 - أبَى اللّهُ إلا أنْ يُقِيدَكَ بَعْدَمَا　　تَرَاءَ يْتُمُوني مِنْ بَعِيدٍ وَمَوْدِقِ

2 - و مِنْ بَعْدِ ما أُنذِرْتُمُ وأضاءَني　　لِقابِسِكُمْ ضَوْءُ الشِّهابِ المحرِّقِ

3 - فأعشَيْتُهُ مِن بَعْدِ مَا رَاثَ عِشْيُهُ　　بِسَهْمٍ كَسَيْرِ السَّابريَّة لَهْوَقِ

4 - وَقُلْتُ لَهُ أكُنْتَ آنَستَ خالِداً؟　　فَإنْ كُنْتَ قد آنَسْتَهُ فَتَأَرَّقِ

ينتقم من قاتل خالد ويقول "أبى اللّه" إلا أن يُقتل علنا لا غيلة، وأنه ظفر بالقاتل بعون من اللّه، ونجد تكرار حرف الجر"من"ثلاث مرات "من بعيد" يريد القول:إنه ظفر بالقاتل رغم بعد المسافة بينه وبين قاتل ابن أخته، وبعد ذلك قال:"من بعد"أي من بعد الإنذار ولم يأخذه على حين غِرة بل بالمواجهة لا غدرا وغيلة، وأنه أنذره الجزاء والقصاص وحصل، فكان الجزاء والقصاص كالعشاء، لكن عشاء الشاعر للقاتل هو سهم قاتل.

كما نلحظ تكرر الظرف "بعد"ليخبر عن حدث قبله وحدث بعده، قبله رمق الشاعر بعينه قاتل ابن أخته، ورمق القاتلُ الشاعرَ فعرف كلُ واحد

(1) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، ضمن سلسلة " دراسات أدبية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص284.
(2) اللغة والأسلوب: عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1980م. ص124.
(3) الديوان: ص183- 184، وانظر أيضاً: شرح ديوان الهذليين: للسكري، ج1، ص91.

مطلب الأخر، فكانت نظرة الشاعر إلى القاتل بمثابة إنذار وتوعد تحقق هذا بعد اللقاء حيث أطعمه سهماً كان بمثابة العشاء له بعد أن تأخر عشاء القاتل، وحصل الشاعرُ على مراده فكان فرحاً مسروراً من جهة، ساخراً شامتاً من جهة أخرى، يتجلى في سؤاله القاتل، إن كان أبصر خالداً، فإن أبصرته فلا تنم.

4 - وَقُلْتُ لَهُ أَكُنْتَ آنَستَ خالِداً؟ فَإنْ كُنْتَ قد آنَسْتَهُ فَتَأَرَّقِ

الجاني الذي أرّق الشاعر لقتل ابن أخته، ها هو يطلب منه أن يشرب من كأس الأرق التي سقاها للشاعر.

3 - الصيغة:

أ - الهيئة:

وهي الصيغ والمشتقات الصرفية ذات الدلالة الأسلوبية، ونجد في شعر شاعرنا ما يتصل بالهيئة في هذا النص الذي يرثي قتلى من هذيل وهو نص من سبعة وعشرين بيتاً ونقتطع ما نحن بصدده حول الهيئة والنص من المتقارب[1].

18 - فَدَعْ عَنْكَ هذَا ولا تَبْتَهِجْ لِخَيْرٍ ولا تَبْتَئِسْ عِنْدَ ضُرّ

19 - وَخَفِّضْ عَلَيْكَ مِنَ الحَادثَاتِ ولا تُرَيَنَّ كَئِيباً بِشَرّ

20 - فَإنَّ الرِّجَالَ إلى الحَادِثَا تِ فَاسْتَيْقِنَنَّ أَحَبُّ الجَزَرْ

21 - أَبَعْدَ ابْنِ عُجْرَةَ لَيْثِ الرِّجا لِ أَمْسَى كَأَنْ لَمْ يَكُنْ ذا نَفَرْ

22 - وهُمْ سَبْعَةٌ كَعَوالي الرِّمَا حِ بِيضُ الوُجُوهِ لِطَافُ الأُزُرْ

23 - مَطاعِيمُ لِلضَّيفِ حِينَ الشِّتَا ءِ شُمُّ الأُنوفِ كَثِيرُو الفَجَرْ

24 - فلَيْتَهُمُ حَذِرُوا جَيْشَهُمْ عَشِيَّةَ هُمْ مِثْلُ طَيْرِ الخَمَرْ

---

(1) الديوان: ص 98-104، وانظر أيضاً: شرح أشعار الهذليين: للسكري، ص112-119.

25 - فَلَـوْ نُبِـذُوا بِـأَبِي مَـاعِزٍ نَهِيـكِ السِّـلاحِ حَدِيـدِ البَصَـرْ

26 - وبـابْنَيْ قُبَـيْسٍ وَلَمْ يُكْلَمَـا إلى أَن يُضِـيءَ عَمُـودُ السَّـحَرْ

27 - لَقَـالَ الأَبَاعِـدُ والشَّـامِتُو نَ كَـانُوا كَلَيْلَـةِ أَهْـلِ الهُـزَرْ

ينفذ من الغزل إلى رثاء سبعة الرجال، ونلحظ توظيفا لصيغ المبالغة وبدأ باستخدام فعل الأمر منبها ومذكرا لأمر أهم من سابقه، وهو أمر النفر الذين غُدروا فقتُلوا، ويتكرر الأمر والنهي في بداية المقطع للتمهيد لقبول ما سيقوله"دع، خفّض، فاستيقننّ"في الأمر "لاتبتهج، لاتبتئس، لاتُرينّ"في النهي، وبدأ بالحكمة التي تناسب الموقف، فهم من سراة القوم كما يبدو وعلى رأسهم "ابن عجرة"الذي يشبه الليث في شجاعته، ويذكر الباقين معددا صفاتهم"الرجولة، طوال، بيض الوجوه، لطاف الأزر. أي خماص البطون، كرام مطاعيم للضيف، شُمُ الأنوف، أهل معروف"هذه الصفات تزيد حزن الشاعر عليهم بدليل جمع المحامد والصفات الحميدة لهم، ويتمنى لو كانوا أكثر حذرا، وأسعفهم أبو ماعز "نهيك السلاح"ينهك العدو بسلاحه "حديد البصر"ويتمنى لو أدرك الأعداء "ابنا قبيس"كي يسمع الخبر الناس وتزداد شماتة الشامتين من هزيمة الأعداء.

مما تقدم نلحظ أن الشاعر وظف صيغ المبالغة لخدمة غرض الرثاء وذكر مناقب المرثيين "لطاف، مطاعيم، شمّ، كثير، نهيك، حديد"وكذلك صيغة اسم الفاعل"شامتون، كئيب، الحادثات"مما شكّل ظاهرة أسلوبية في شعر الشاعر لإضفاء الهالة على النفر الذين قضوا غدراً.

وهذا شاهد آخر من نص في الرثاء من الطويل[1]:

33 - وذَلِك مَشْبُوحُ الذِّرَاعَيْن خَلْجَمٌ خَشُـوفٌ بِـأعرَاضِ الـدِّيارِ دَلُـوجُ

34 - ضَرُوبٌ لهامات الرِّجَال بِسَيْفِهِ إذا حَـنَّ نَبْـعٌ بيـنَهُمْ وشَـرِيجُ.

---

(1) الديوان ص44-54

في هـذا الـنص نلحـظ صـيغة المبالغـة "فعـول"في قوله"خشـوف، وضروب"فالمرثي ملك على الشاعر فكره فهو يذكر دائماً اسماً وصفاتاً مادية ومعنوية، فالمرثي مشبوح الذراعين، طويل الذراعين "خلجم"جسم قوي طويل " خشوف"سريع السير، ويصفه معنويا فهو شجاع"ضروب لهامات الرجال"وكثير من المعاني يرددها الشاعر في رثاء نشيبة مبيناً مكانته في قبيلة هذيل التي أنجبت الفرسان، وكلما تذكر الشاعر ابن عمه نشيبة تصيبه مصيبة كأنها بعجة بالبطن.

32 - وذلك أَعْلَى منْكِ فَقْداً رُزِئْتُهُ كَرِيماً وبَطْني لِلكِرَامِ بَعِيجُ

إنها حرقة الحب للمرثي رغم تجلده وصبره وثقته بزوال الكروب والمصائب وانفراجها في قوله:

. وللشَّرِّ بَعْدَ القَارِعَاتِ فُرُوجُ

وهذا نص آخر في رثاء نشيبة بدأه بالحكمة ثم الغزل وانتقل إلى الرثاء، معدداً خصاله وهو من الطويل[1]:

32 -وذلك مَشْبُوحُ الذِّرَاعَيْن خَلْجَمٌ خَشُوفٌ إذا ما الحَرْبُ طالَ مِرَارُهَا

33 -إذا ما الخَلاجِيمُ العَلاجِيمُ نكَّلُوا وطَالَ عَلَيْهِم ضَرْسُها وسُعَارُها

34 -ضَرُوبٌ لِهَامَاتِ الرِّجَالِ بِسَيفِهِ إِذَا أُعْجِمَتْ وَسْطَ الشُّؤونِ شِفَارُها

نلحظ صيغة "فعول"من صيغ المبالغة وردت لتبرز صفة الشجاعة عند المرثي من خلال"خشوف، ضروب"وهاتان صفتان تدعمان موقفه لرثاء نشيبة عريض الذراعين، الطويل، سريع المّرّ، عند الحرب، جلد صبور، بين شجعان، طوال، وهذه الصفات وغيرها تخول المرثي أن يستحق الرثاء والشاعر يجعله مرثيا غير عادي، وهنا يلتقي الفخر بالقبيلة ورجالها ومناقبها ومناقبهم بالرثاء لأحد شجعانها، ولا غرابة فالمرثي أحد رجال هذيل واستمد صفاته من قبيلته.

---

(1) الديوان ص108-122

ب – التنكير:

النكرة هي الأصل في الكلام لذلك تشيع وهي أخف من المعرفة، وأشد تمكنا، ثم يدخل عليها ما تعرّف به، فمن ثم أكثر الكلام ينصرف في النكرة[1].

والتنكير يحمل معنى العموم والإطلاق وعدم التقييد، ويفتح أمامنا آفاقاً واسعة حيث الإحساس بالكلية أو التهويل أو الغموض.

إن النكرة حين تطلق يراد بها أصل المعنى وعمومه، وحين لاتخصص تترك مساحة للتصور والتفكير في المعاني المحتملة التي تدل عليها الكلمة، فالنكرة تؤدي المعنى حينما يراد له أن يكون مجرداً من أي صفة. [2]

وإذا كان التعريف يتضمن تحديداً للدلالة، أو دقة لمرموز ها، فإن التنكير يتضمن تعميقاً يجعل البنية مثرية للدلالة[3].

ومن الشواهد التي تكثر فيها النكرات المثرية للدلالة نص في رثاء نشيبة [4] وسبق وتناولنا النص في معرض الحديث عن الأسماء وهو من المتقارب.

9 - فَهُنَّ عُكُوفٌ كَنَوْحِ الكريـ ... ـمِ قَدْ شَفَّ أكْبَادَهُنَّ الهَوَيُّ

10 - فَأَنْسَى نُشَيْبَةَ والجَاهِلُ الـ ... ـمُغَمَّرُ يَحْسِبُ أنِّي نَسِيُّ

11 - على حِينِ أن تَمَّ فيه الثَّلاثُ ... بَأْسٌ وجُودٌ ولُبٌّ رَخِيُّ

12 - ومِنْ خَيرِ ما جَمَعَ النَّاشِيء الـ ... ـمُعَمَّمُ خِيرٌ وزَنْدٌ وَرِيُّ

13 - وصَبْرٌ على نَائِبَاتِ الأُمورِ ... وحِلْمٌ رَزِينٌ وقَلْبٌ ذكيُّ.

والنكرات في النص "عكوف، نسي، بأس، جود، لب، رخي، خير،

---

(1) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: ابن هشام، وبهامشه: هداية السالك إلى تحقيق أوضح المسالك، محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط6،1980م،ج1، ص60.
(2) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د. أحمد درويش، ص 155-156.
(3) البنية والدلالة: ص153.
(4) الديوان: ص 210-214.

زند، وري، صبر، حلم، رزين، قلب، ذكي".

أسهمت النكرات في رسم الصورة المثلى لنشيبة، حتى الحجارة عكفت تبكي نشيبة الكريم الذي أحرق بموته الأكباد، وتابع ذكر النكرات "نسيّ"لايظن الجاهل أني أنسى المرثي، فهو لايقدر على نسيانه، واستخدم المصدر للتوكيد على عدم النسيان لاسابقاً ولا لاحقاً، لأن المرثي ذو بأس وشجاعة وكريم جواد، ومعروف عنه سعة الصدر في معالجة الأمور، وهي صفات يطمح إليها كل شاب يسود قومه، وهي الخير والجود والندى والكرم"خير، زند وريّ"علاوة على ذلك الصبر على المكاره، والرشد والحكمة والحلم والوقار الذي ينبع من قلب ذكي حاد في كل أموره، وكل هذه الصفات عمقت المعنى المراد، وأضافت حيزا واسعا في إطلاق الدلالة، ورسخت الصفات الحميدة للمرثي، ورسمت له صورة مثلى لاتجارى و تكاد تكون هدفا لأبناء قبيلته، علاوة على التنوين الذي يحدثه التنكير والتضعيف الذي يدل على الكثرة والوفرة لهذه الصفات التي اتصف بها المرثي.

ج - التعريف:

يقوم التعريف بدور بارز في تحديد معالم التجربة الشعورية، حيث يربط المتلقي بالواقع، ويقوم بتحديد الأشياء والمحسوسات، وهذا جانب دلالي في التعريف، إضافة إلى جانب صوتي مادي، حيث لاتنون الكلمة، وهذا يؤثر في الإيقاع تأثيرا معاكسا لتأثير التنكير، وتناوب التعريف والتنكير في النص يولدا لإيقاع المتسم بالحيوية والتجدد.[1]

وإذا كان التنكير مرتبطا بالشيوع وعدم التحديد، فإن المعرفة تدل على شيء معين محدد بواحد من وسائل التعريف المعهودة.[2]

وتعدد وسائل التعريف قرين بثراء الدلالة لما تقدمه هذه الوسائل

(1) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، ص231-232.
(2) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د. أحمد درويش، ص175.

التعبيرية من معان وإيحاءات[1].

1 - التعريف بالعلمية:

1 - يـامَيُّ إن تَفْقِـدِي قَوْمـاً وَلَـدْتِهِمُ أو تُخْلَسِـيهِمْ فـإنَّ الـدَّهْرَ خـلاّسُ[2]

3 - يا مَـيُّ إنَّ سِبَاعَ الأرْضِ هالِكَـةٌ وَالعُفْـرُ وَالأُدْمُ والآرَامُ وَالنـاسُ

8 - يَـامَيُّ لا يُعْجِـزُ الأيَّـامَ ذُو حيَـدٍ بِمُشْـمَخِرّ بـه الظَّيَّـانُ والآسُ

والنص في الاعتبار والعظة، حيث يوجه الشاعر عدة رسائل، مناديا "مي"بين الفينة والأخرى مذكراً إياها أن الدهر من طبعه اختلاس الأحياء، ويتعالى صوت المرسل لاستحضار صورة المرسل إليه، وما يرافقه من ذكريات ومواقف ارتبطت في ذهن المرسل والسامع، وذكر العلم "مي"مسبوقا بالنداء يدل على راحة أو ارتياح "لمي" ومشاركتها في مصابها، وهو الفقد الذي اعتاد عليه وها هو يريد ها أن تعتاد على الفقد فالدهر يختلس الأحياء مؤكدا أن الموت واقع لا محالة وها هم السراة من القوم قد قضوا.

2 - عَمْروٌ وَعَبْدُ مَنَافٍ والّذي عَهدَتْ بِـبَطْنِ عَرْعَـرَ آبِـي الضَّـيْمِ عَبَّـاسُ

إذن ذكر الأعلام جاء على مستويين الأول الفاقد وهي "مي" والمفقود "عمرو، عبد مناف"وكلاهما أصابه الدهر "مي" فقدت الأبناء أو تشارك الشاعر فقده الأبناء، وعمرو وعبد مناف وغيرهم من الأباة اختطفهم الدهر، من هنا قال حقيقة الموت للأحياء مَن عرفت يا"مي" ومَن لم تعرف.

وها هو يرثي نشيبة من الطويل: [3]

1 - ألا هَـلْ أَتَـى <u>أُمَّ الحُـوَيْرِثِ</u> مُرْسَلٌ نَعَـمْ <u>خَالِـدٌ</u> إنْ لَـمْ تَعُقْـهُ العَوَائِـقُ

2 - يُـرَى نَاصِحاً فيما بَدَا وإذا خَـلا فَـذلِكَ سِـكِّينٌ علـى الحَلْـقِ حَـاذِقُ

---

(1) في البنية والدلالة: ص 153.
(2) ديوانه: ص133-136.
(3) ديوانه: ص 181-183.

3 -وَقَدْ كَانَ لي حيناً خَليلاً مُلاطِفاً	ولَمْ تَكُ تُخْشَى مِنْ لَدَيْهِ البَوَائِقُ
4 -وكُنْتُ إذا ما الحَرْبُ ضَرَّسَ نابُها	لِجَائِحَةٍ والحَيْنُ بالنَّاسِ لاحِقُ
5 -وزَافَتْ كَمَوْجِ البَحْرِ تَسْمو أمَامَها	وقَامَتْ على سَاقٍ وآنَ التَّلاحُقُ
6 -أَنوءُ بِه فيها فَيَأْمَنُ صاحِبي	ولو كَثُرَتْ عِندَ اللِّقاءِ البوارِقُ
7 -وَلكِنْ فَتىً لم تُخْشَ مِنْهُ فجيعَةٌ	حَديثاً ولا فيمَا مَضىَ لَكَ لاحِقُ
8 -أخٌ لكَ مأمونُ السَّجِياتِ خِضْرِمٌ	إذا صَفَقَتْهُ في الحُروبِ الصَّوَافِقُ
9 -نُشَيْبَةُ لَمْ تُوجَدْ لَهُ الدَّهْرَ سَقْطَةٌ	يَبُوحُ بها في سَاحَةِ الدَّار نَاطِقُ
10 -نَماهُ مِنَ الحَيَّيْنِ سَعْدٍ ومَازِنٍ	لُيُوثٌ غَداةَ البَأسِ بيضٌ مَصَادِقُ
11 -هُمُ رَجَعُوا بالعَرْجِ والقَوْمُ شُهَّدٌ	هَوَازِنَ تَحْدُوهَا حُمَاةٌ بطارِقُ.

ما يهمنا من هذا النص البيت الأول والتاسع والعاشر والحادي عشر، لاحتشاد الأسماء فيها، حيث ذكر الشاعر أم الحويرث تلك التي أحبها وتعلق بها زمنا، وخالد ابن أخته رسوله إليها، فهو يذكر أم الحويرث وخالد لإضفاء الواقعية من جهة وإظهار الضد من جهة أخرى، فخالد كان مثال النصح والوفاء والإخلاص لكنه خان تلك العهود مع أم الحويرث، وأصبح يظهر خلاف ما يبطن، لدرجة أن الشاعر شبهه بالسكين القاطع، فالشاعر يشكو مرّ الشكوى من خالد وهذه المرأة، فالشاعر يتألم ويتوجع منهما، في حين يصور موقف نشيبة وصدقه ومودته، فبدأ بكنية أم الحويرث لأهميتها في حياته مرة ومعاناته منها ثانية، وخالد الذي تأخر اسمه ليسوق بعد ذلك ما قاساه منه من التصنع والتمثيل مع خاله الذي وثق به زمنا حين قال:وقد كان"ذلك الماضي المشرق مع خالد في الحرب والسلم، ويعرض الشاعر ممتنعا عن الاستطراد مع خالد وغدره، متوجها إلى اسم أخر، إنه "فتى"نشيبة في ريعان الشباب ولم يظهر منه إلا السماحة والجود ولم يسجل التاريخ أدنى هفوة عليه

أو منه، والشاعر يريد التعريض بخالد الذي كان يضارع المرثي "نشيبة"الذي تربى في حجر الأجداد"سعد ومازن"وهمامن هما فقد هزما هوازن في ساح البأس، إذن الشاعر تتنازعه الشكوى والرثاء، الشكوى من "أم الحويرث وخالد "وهما مثال الغدر والخيانة، والرثاء لنشيبة الذي يمثل الجود والشجاعة ومجموع الصفات الحميدة هو ومن جاء ذكرهم في النص من أسماء "سعد ومازن "وهوازن "، فالنص يمثل تقابلا بين الشكوى والرثاء وبين الغدر والوفاء، وبين أم الحويرث وخالد من جهة وبين نشيبة ومن تربى في حجرهم من جهة أخرى والقبيلة التي لاتعرف ما فعله خالد من غدر وخيانة.

2 -التعريف بأل:

هذه أبيات في رثاء نشيبة وحال الشاعر بعده، من الطويل[1]

1 - يَقُولُونَ لي لَوْ كانَ بالرَّمْلِ لَمْ يَمُتْ	**نُشَيْبَةُ والطُّرَّاقُ يَكْذِبُ قِيلُها**
2 - ولو أَنَّني استَوْدَعْتُهُ الشمسَ لارتقتْ	**إليه المَنَايا عَيْنُها ورَسُولُها**
3 - وكُنْتُ كعَظْمِ العاجِماتِ اكتَنَفْنَهُ	**بأطرافِه حتى استَدَقَّ نُحولُها**
4 - على حين ساواه الشَّبابُ و قارَبَتْ	**خُطَايَ و خِلْتُ الأرضَ وعثاً سُهولُها**
5 - حَدَرْناهُ بالأَثْوابِ في قَعْرِ هُوَّةٍ	**شَديدٍ على مَا ضُمَّ في اللَّحْدِ جُولُها.**

خمسة أبيات تفيض بالأسى والحرقة على فقد نشيبة، وكأن نفس الشاعر قد انقطع ولم يستطع أن يكمل، وكأن معين الشعر عنده قد جفّ، هل هو بخل العجز ؟أم هول المصيبة؟قد يكون هول المصيبة هو الذي جعل معين الشعر عنده ينضب ويجف، وبدأ النص بمقولة بعضهم أن لو كان نشيبة بمكان آمن لما مات وهو باطل عنده، لأنه يقول الموت يصله ولو كان في الشمس، ويصف ضعفه بعد موت نشيبة بالعظم الذي تلوكه الإبل، مبينا قوته وتماسكه، لكن تقادم الزمن وموت نشيبة جعلاه يحسب سهولة الأرض

(1) الديوان: ص 187-189.

وعرة، إلى أن يصل إلى النهاية حيث القبر والتراب يُحثى على الميت في حفرة مظلمة.

والملاحظ في النص انعدام النكرة واحتشاد التعريف بأل الذي يفيد العموم والاستغراق، "الرمل "مكان معرّف بأل وكذلك "الطراق"الكهنة وتعريف الاسمين يدل على العموم والاستغراق، فنشيبة أينما حلّ سيدركه الموت، و لوكان في الشمس بعيدا منيعا، ستناله المنايا فكلمة "الرمل، الطراق، الشمس، المنايا"كلمات معرّفة بأل وتدل على التخصيص فالموت واقع لا محالة على نشيبة، لكن الشاعر جاء بالمعرفة للتخصيص والتوكيد على حدوث ما لايُرد، ذاك الموت الذي يلين عريكة القوي الشاب فيختطفه وإن كان شابا، ووقع الموت على الشاعر كان قولكن منظر الأثواب والكفن والقبر الذي ضمّ نشيبة ولاغير نشيبة جعله ضعيفا كأن لايقدر على شيء، إذن التعريف بأل جاء ليبين الحدوث والاستغراق لهذا الحدوث على شخص محدد بالأمس كان شجاعاً كريماً جواداً شاباً في ريعان الشباب.

3 -التعريف بالإضافة:

التعريف عن طريق إضافة الشيء لغيره يقوي الدلالة[1] ويركز المعنى على المضاف إليه ويلفت إليه ذهن المتلقي، وقد يفرضه السياق على المتكلم لإحضار المعرَّف في ذهن السامع.[2]

ومن الشواهد على التعريف بالإضافة هذه الأبيات في وصف المطر من قصيدة يمدح ابن الزبير صاحبه في الغزو، من المتقارب:[3]

5 - رَأَيْتُ وأهْلي بِوادِي الرَّجيـ ـعِ في أَرْضِ قَيْلَةَ بَرْقاً مُليحَا

6 - يُضِيءُ رَبَاباً كَدُهْمِ المَخَا ضِ جُلِّلْنَ فَوْقَ الوَلايَا الوَليحَا

(1) مدخل إلى علم الأسلوب: د. شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر،الرياض،ط1402،1هـ، 1982م، ص107.

(2) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، ص347.

(3) الديوان: ص56-57.

7 - كَــأَنَّ مَصَــاعِيبَ زُبَّ الــرُّؤو سِ فِي دارِ صِـــرْمٍ تَلاقَـــى مُرِيحـــا

8 - تغَـــدَّمْنَ فِي جَانِبَيْـــهِ الخبيـــ ـــرَ لَمَّـــا وَهَـــى مُزْنُـــهُ واسْـــتُبيحَا

9 - وَهــى خَرْجُـهُ فَاسْتُجيلَ الجَهَـا مُ عَنْـــهُ وَغُـــرِّمَ مَـــاءً صَـــرِيحا

نلحظ التعريف بالإضافة أسهم في تحديد مكان السحب والمطر، "بوادي الرجيع، وأرض قيلة"وهذه الأسماء دلت على أمكنة معروفة لإضفاء الواقعية، وترسم لنا الإضافة صورة للسحاب الذي يشبه الإبل السود وهي تريد الولادة، إذن الإضافة وضحت أن حجم السحب تجاوز المعتاد، لأنه كالإبل الحوامل، وشبه سواد السحب بسواد الإبل المخاض، إضافة لذلك تلك الأكسية التي زادت من حجم الإبل، ويتابع النص في رسم صورة المطر وما يتعلق به من رعد يشبه صوت إبل صعبة المراس فحولة عند قوم لا تُركب ولا يُحمل عليها، بدليل وصفها" بالمصاعيب"وطول الشعر "زُبّ الرؤوس"وهي عند قوم "في دار صرم"لقيت الإبل إبلا قد أُريحت مكانها فهدرت بصوت يشبه الرعد، إضافة إلى "جانبيه ومزنه وخرجه"وهي إضافة للتركيز على صورة السحاب من خلال التكرار لإضفاء الواقعية ورسم صورة واضحة وتفاصيل جلية للمطر والسحب والبرق، إذن المعرّف بالإضافة يجلي عن طريق المضاف إليه المذكور تفصيلات ودقائق من مواضيع وصور وصفات.

4 -التعريف بالاسم الموصول:

والتركيز يكون على جملة الصلة التالية للاسم الموصول، لأن المتحدث يحر ص على إبرازها دون غيرها من وسائل التعريف، لأن التعريف بالموصول يرتبط بالمخاطب، لأن الصلة يجب أن تكون معلومة له.[1]

والتعريف بالاسم الموصول قليل عند الشاعر، ومن الشواهد هذا النص من الطويل:[2]

(1) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، ص 345.
(2) الديوان: ص105.

1 -أَمِـنْ آلِ لَيْلَـى بالضَّـجُوعِ وأَهْلُنَـا بِنَعْـفِ اللِّـوَى أَوْ بالصُّـفَيَّةِ عِـيرُ

2 -رَفَعْتُ لها طَرْفِي وقدْ حَالَ دُونَهَا رِجـالٌ وخَيْـلٌ مـا تَـزَالُ تُغِـيرُ

3 -فَإِنَّـكَ حَقّـاً أيُّ نَظْـرَةِ عَاشِـقٍ نَظَـرْتَ وقُـدْسٌ دُونَهـا وَوَقِـيرُ؟

4 -دِيَـارُ الَّـتي قَالَـتْ غَـداةَ لَقِيتُهـا صَـبَوْتَ أبـا ذِئْـبٍ وأنْـتَ كَـبِيرُ

5 -تَغَيَّـرْتَ بَعْـدِي أمْ أصَـابَكَ حَـادِثٌ مِـنَ الـدَّهْرِ أم مَـرّتْ عَلَيْـكَ قُـرُورُ

6 -فَقُلْـتُ لَهَـا فَقْـدُ الأَحِبَّـةِ إنَّـني حَـرِيٌّ بـأَرْزاءِ الكِـرامِ جَـدِيرُ

7 -فِرَاقٌ كقَيْصِ السِّنِّ فالصَّبْرَ إِنَّهُ لكُـلِّ أُنَـاسٍ عَثْـرةٌ وَجُبُـورُ

8 -فَأَصْبَحتُ أَمْشِي في ديار كأنَّها خِلَـافَ دِيـارِ الكاهِلِيَّـةِ عُـورُ

14 -فَـإِنَّ بـني لِحيَـانَ إمّـا ذَكَـرْتَهمْ نَثَـاهُمْ إذا أَخْنَـى اللِّئَـامُ ظَهِـيرُ.

الـنص بدايـة في الغـزل، حيـث يـذكر اسـم المـرأة الـتي يتغـزل بهـا صراحة"ليلى"ذاكراً آلها وأهلها بطريقة الاستفهام التي تدل على لهفة لرؤية عير أهلها ، ومن وراء ذلك رؤية ليلى، ثم نلحظ الاسـم الموصـول ورد في البيـت الرابـع وشـكّل نقطـة تحـول في مجـرى الـنص، وانتقـل الشـاعر مـن غـرض الغـزل إلى غرض الرثاء، فقد لعب الاسـم الموصـول دورا مهمـا في تفلت الشـاعر مـن الغـزل إلى الرثـاء، فالشـاعر ذكـر ليلـى صـراحة في بدايـة الـنص، لم تحـول عـن اسمهـا العلم إلى الاسم الموصول "التي"؟إذن المقام لا يحتمل وعلينا الإصغاء لما قالـت: أن الشـاعر صـبا أو تصـابى وهـو كـبير السّـن، فجملـة الصـلة "قالـت"أمـا مقولتهـا "صـبوت أبـا ذئـب وأنـت كـبير"ففيهـا جملـة كـبرى وهـي مقـول القـول "صـبوت"وجملة حاليـة مـن المبتـدأ والخبر"وأنـت كـبير"فقـد وجهـت همتـه وعقلـه وقلبـه إلى أمـر أجـل مـن التصـابي واللـهو والعبـث لأن الحـائـل بينـه وبينهـا رجـال وخيل وأمـاكـن"قدس دونها وقير"، ولم تناده بأبي ذؤيـب بـل قالـت لـه:أبو ذئـب، وأجابها أن فقد الأحبة يغيّر الحال بعد حوار دار بينهما عن تغير حاله، والمهم أن

الاسم الموصول أسهم في صنع الحوار بين الشاعر والمرأة وأفصح الشاعر عن لواعج الفقد سواء على الصعيد الأول مع المحبوبة التي حال بينه وبينها خيل ورجال، وعلى الصعيد الثاني حيث الفقد لبني لحيان الذين حازوا ثناء الناس ففي الحالين الشاعر فقد وخسر وعبر عما يعتمل في داخله من مرارة الفقد والأسى الذي أكده في قوله:فراق كقيص السّن"ويا لصعوبة ألم الأسنان وشقها!

5 -التعريف بالضمير:

الضمير أعرف المعارف، لأنه الألصق بالإنسان والأدل على معناه[1] ، والضمائر منطقة واسعة في تشكيل فضاء النص، ويعتمد إدراكه على جهد المتلقي، والضمير البارز يختلف عن المستتر في الدلالة، فيجمع بين الحضور صياغة والغياب دلالة، والمستتر غائب صياغة ودلالة، ويجعل استيعاب المتلقي مترددة بين الفضاء والنص،[2] والضمائر تربط بين أجزاء الكلام.

ومن الشواهد على استعمال الضمائر هذا النص في رثاء نشيبة وهو من الطويل:[3]

1 -لَعَمْـرُكَ إنِّـي يَـوْمَ أَنْظُـرُ صـاحِبِي	**عَلَـى أَنْ أَراهُ قَـافِلاً لَشَـحِيحُ**
2 -وإنَّ دُمُـوعي إثْـرَهُ لَكَـثيرة	**لـو أنَّ الـدُّمُوعَ وَالـزَّفيرَ يُـرِيحُ**
3 -فَـوَ اللهِ لا أَلْقَـى ابـن عَـمٍ كأنَّـهُ	**نُشَـيْبَةُ مـا دامَ الحَمَـامُ يَنُـوحُ**
4 -وإنَّ غُلامـاً نيـلَ في عَهْـدِ كاهِـلٍ	**لَطِـرْفٌ كَنَصْـلِ المَشْـرِفيِّ صـرِيحُ**
5 -سـأَبْعَثُ نَوْحَـاً بـالرَّجيعِ حَوَاسِـراً	**وهـل أَنَـا مِمَّـا مَسَّـهُنَّ ضَـرِيحُ**

---

(1) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د. أحمد درويش، ص157.

(2) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: د. محمد عبد المطلب، سلسلة "دراسات أدبية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م، ص70.

(3) الديوان: ص 69-75.

7 -وَزَعْـتَهُمْ حَتـى إذا مـا تبـدَّدُوا سِـرَاعاً ولاحَـتْ أَوْجُـةٌ وكُشُـوحُ

8 -بَـدَرْتَ إلى أُوْلاهُـمُ فَسَـبَقْتَهُمْ وشَـايَحْتَ قَبْـلَ اليَـوْمِ إنَّـكَ شِـيحُ

9 -فَـإِنْ تُمْـسِ فِي رَمْـسٍ بَرهْـوَةَ ثَاوِيـاً أَنِيسُـكَ أَصْـدَاءُ القُبُـورِ تصِـيحُ

10 -فمـا لـكَ جـيرانٌ ومـا لَـكَ نَاصِـرٌ ولا لَطَـفٌ يَبْكـي عَلَيْـكَ نصِـيحُ

11 -على الكُرْهِ منِّي ما أُكفْكِفُ عَبْرَة ولكِـنْ أُخَلِّـي سَـرْبَهَا فَتَسِـيحُ

12 -فَلَـوْ مارَسُـوهُ سـاعةً إنَّ قِرْنَـهُ إذا خَـامَ أخْـدانُ الإمـاءِ يَطِـيحُ

13 -وَسِـرْبٍ تَطَلَّـيٍ بـالعَبِيرِ كأَنَّـهُ دمـاءُ ظبـاءٍ بـالنُّحُورِ ذَبِـيحُ

14 -بَـذَلْتَ لَهُـنَّ القَـوْلَ إنَّـكَ وَاجِـدٌ لِمـا شِـئْتَ مـن حُلْـوِ الكـلام مَلِـيحُ

15 - فأمْكَنَّـهُ ممـا أرادَ وبَعْضُـهُمْ شَـقيٌّ لـدى خَيْـرَاتِهِنَّ نَطِـيحُ

16 -وَنـازَعَهُنَّ القَـوْلَ حتّـى أرْعَـوَتْ لَـهُ قُلُـوبٌ تَفَـادَى تَـارَةً وتُـزِيحُ

19 -بِـهِ رُجُمَـاتٌ بَيْـنَهُنَّ مخَـارِمٌ نُهُـوجٌ كَلَبَّـاتِ الهَجَـائِنِ فِـيحُ

20 -أَجَـزْتَ إذا كـانَ السَّـرَابُ كأنَّـه علـى مُحْـزَئِلاتِ الإكَـامِ نَضِـيحُ

21 -لعمْـرِي لَقَـدْ حَنَّـت إلَيْـه ودُونَـهُ الـ ـعَرُوضُ لِسَـانٌ تغتِـدي وتَـرُوحُ.

والنص يعبر بداية عن بكاء للمرثي، ثم يصور شجاعته، و رقته رغم الشجاعة فهو محط إعجاب النساء، وهو صاحب جرأة وإقدام ورباطة جأش، وقد حفل النص بالضمائر التي تنوعت وتوزعت بين االمتكلم حيناً والمخاطب حيناً آخر أي بين الراثي والمرثي، ونظراً للعلاقة الحميمة بينهما سنتعرف على الضمائر المتعلقة بالشاعر وهو ابن عم المرثي وتربطهما علاقة قوية، وقد ذكر اسمه صراحة بعد قسم جوابه منفي للتأكيد أن لا أحد يضارع ابن عمه "نشيبة" في مطلع البيت الثالث، دليل على مكانة المرثي عند الشاعر، ثم نتبين الضمائر التي تخص المرثي غيبة وخطاباً من خلال التالي:

ضمائر تتعلق بالمتكلم	ضمائر تتعلق بالمرثي بصيغة الغائب	ضمائر تتعلق بالمرثي بصيغة المخاطب
لعمري، أنظر، أراه، دموعي، ألقى، سأبعث أنا، منّي، أكفكف، أخلي، لعمري، صاحبي. 12ضميراً	أراه، إثره، كأنه، مارسوه، قرنه، أمكنه، أراد، نازعهن، تفادى إليه، دونه، له. 12ضميراً	وزعتهم، بدرت، فسبقتهم، شايحت، إنك، تمس، أنيسك، لك، عليك، بذلت، إنك، شئت، أجزت. 13ضميراً

وبعد إحصاء وتتبع للضمائر نلحظ أن الشاعر ذكر المرثي بضمير المخاطب مرة وبضمير الغائب مرة ثانية، فنجده يستحضر المرثي وكأنه أمامه يتذكر شجاعته وإعجاب الحِسان به وصولاته وجرأته، وصولا إلى مثواه الأخير حيث لا أنيس ولازوج ولا صديق، مبدياً حزنه وتفجعه بالمصاب الجلل، لكنه لا يلبث أن يعود إلى ضمير الغائب معترفاً بالحقيقة المرة، وهي الفقد للأحياء، والملاحَظ أن الشاعر ينتقل من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب دون ترتيب في توزيع الضمائر، ومع ذلك جاءت الضمائر متساوية، تلك التي تخص الشاعر، والتي تخص المرثي بين الغيبة والمخاطب، وهذا التردد بين ضمير الغائب مرة والمخاطب مرة ثانية ربما يعكس اضطرابا نفسيا أو قلقا، أو عدم القدرة على تحمل وقع الفاجعة، وما تقدم يؤكد مكانة المرثي عند الشاعر الذي يصور رحلة ناصعة معه، يخاطبه مرة كأنه ماثل أمامه ويغيّبه مرة موقنا بالموت والفناء.

6 -التعريف باسم الإشارة:

وهذا النوع "يجمع بين الارتباط بمقصد المتكلم وطبيعة المخاطب وحسيّة المشار إليه"[1]، وقد يكون الغرض البلاغي من ورود اسم الإشارة

(1) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، ص346.

لاستحضار المشار إليه في ذهن المتلقي، وقد يدل على التعظيم، وكمال العناية عن طريق التعيين.

ونلحظ شحا في أسماء الإشارة حيث لاتشكل ظاهرة أسلوبية كما ورد في هذا النص:(1)

16 - كأنَّ ثِقَالَ المُزنِ بين تُضَارِعٍ وشَابَةَ بَرْكٌ من جُذَامَ لَبِيجُ

17 - فذلك سُقْيا أُمِّ عمروٍ وإنني بما بَذَلَتْ مِنْ سَيْبِها لَبَهِيجُ

31 - لأحْسَبَ جَلْداً أوْ ليُخْبَرَ شامِتٌ وللشَّرِّ بَعْدَ القَارِعَاتِ فُرُوجُ

32 - وذلك أَعْلَى منْكِ فَقْداً رُزِئْتُهُ كَرِيماً وبَطْني لِلكِرَامِ بَعِيجُ

33 - وذَلِك مَشْبُوحُ الذِّرَاعَيْن خَلْجَمٌ خَشُوفٌ بأعرَاضِ الدِّيارِ دَلُوجُ

34 - ضَرُوبٌ لهامات الرِّجَال بِسَيْفِهِ إذا حَنَّ نَبْعٌ بينَهُمْ وشَرِيجُ

والنص يدور حول غرض الغزل في معظمه عدا ستة أبيات في نهايته جاءت في رثاء نشيبة، وهنا شبه الشاعر المزن كالإبل التي لاتبرح مكانها في الحيّ، ثم يدعو لأم عمرو بذلك المطر الذي يبهج النفوس، وسبق أن دعا لها" "سقى أم عمرو كل آخر ليلة حناتم سودٌ ماؤهن هدوجُ ".

ويأتي اسم الإشارة "ذلك"للربط بين المشاهد السابقة واللاحقة في وصف المطر والسقيا التي يقرنها مع أم عمرو، واسم الإشارة هنا يستعمل للبعيد ويشي بالتفخيم للصور التي رسمها مبتدئاً باسم أم عمرو وخاتماً إياها بالدعاء لها بالسقيا، واسم الإشارة اسهم في كثافة الصور ولملمها لاستحضار السامع وبشكل كثيف مركز، ثم انتقل بعد غزل مطوّل إلى رثاء نشيبة مستخدماً اسم الإشارة للتفخيم وهذا معروف عند العرب، حيث عدّد الشاعر خصال نشيبة، من كرم وشجاعة وإغاثة ونجدة، كل ذلك لرسم صورة ناصعة للمرثي ويعاضد ذلك اسم الإشارة ذلك.

---

(1) الديوان: ص 35- 44.

الفصل الثاني
البناء التركيبي
في شعر (أبو ذؤيب الهذلي)

1 - الجملة الفعلية والاسمية:

أ - الإثبات.

ب - النفي.

ج - التوكيد.

د - الشرط.

2 - الجملة الخبرية والإنشائية:

أ - التقديم والتأخير.

ب - الذكر والحذف.

ج - القصر.

د - الروابط بين الجمل.

هـ - الجملة الحالية.

1 - الجملة الفعلية والاسمية:

أ - الإثبات:

هذه عدة رسائل "لمي" مشوبة بالوصف والعزاء والسلوان من خلال ضرب الأمثلة:

1 - يـــامَيُّ إن تَفقِــدِي قَوْمـــاً وَلَـــدْتِهِمُ	أو تُخْلَسِيهِمْ فإنَّ الدَّهْرَ خلاّسُ[1]
2 - عَمْـروٌ وَعَبْـدُ مَنـافٍ والّـذي عَهِـدَتْ	بِـبَطْنِ عَرْعَـرَ آبِـي الضَّـيْمِ عَبَّـاسُ
3 - يـا مَــيُّ إنَّ سِـبَاعَ الأَرْضِ هالِكَــةٌ	وَالعُفْــــرُ وَالأُدْمُ والآرْامُ وَالنــــاسُ
4 - تـــاللّهِ لا يـــأْمَنُ الأَيَّـــامَ مُبْتَـــرِكٌ	فِي حَوْمَــةِ المَــوْتِ رَزَّامٌ وفَـــرَّاسُ
5 - لَيْــثٌ هِزَبْــرٌ مُــدِلٌ عِنْــدَ خِيسَــتِهِ	بـــالرَّقْمَتَيْنِ لَـــهُ أجْــرٍ وأعْــرَاسُ
6 - يَحْمِـي الصَّـرِيمَةَ إحْـدَانُ الرِّجَـال لـهُ	صَــيْدٌ وَمُسْــتَمِعٌ باللَّيــلِ هَجَّــاسُ
7 - صَــعْبُ البَدِيهــةِ مَشْــبُوبٌ أَظَــافِرُهُ	مُوَاثِــبٌ أَهْــرَتُ الشِّــدقَيْنِ مَسَّــاسُ
8 - يَــامَيُّ لا يُعْجِــزُ الأَيَّــامَ ذُو حِيَــدٍ	بِمُشْـــمَخِرٍّ بِـــه الظَّيَّـــانُ والآسُ
9 - فِي رَأْسِ شَــاهِقةٍ أُنْبُوبُهــا خَصِــرٌ	دُونَ السَّـمَاءِ لَهَـا فِي الجَـوِّ قِرْنَـاسُ
10 - مِــن فَوْقِــهِ أنْسُــرٌ سُــودٌ وأَغْرِبَــةٌ	وتَحْتَــه أَعْنُــزٌ كُلْــفٌ وأَتْيَــاسُ
11 - حتـــى أُتِــيحَ لَـــهُ يَوْمـــاً بِمَرْقَبَـــةٍ	ذُو مِـــرَّةٍ بِـــدوَارِ الصَّـــيْدِ وجَّـــاسُ
12 - يُدْنِي الحَشِيفَ عليه كَيْ يُوَارِيهَا	ونَفْسَـــهُ وَهْـــوَ للأَطْمـــار لَبَّـــاسُ
13 - فَثَـارَ مِـنْ مَـرْبِضٍ عَجْـلانَ مُقْتَحِمـاً	وَرَابَـــه رِيَبَـــةٌ مِنْـــهُ وإيجَـــاسُ

ومن خلال السياق تبدو إيجابية الجملة الفعلية أو الاسمية، وكذلك الغرض الشعري والتجربة الشعرية، كلها تبين خصائص كل أسلوب على غيره، والجمل الفعلية تدل على التجدد والاستمرار والحركة لأنها تفيد حدوث

---

(1) ديوانه: ص133-136.

فعل في زمن معين، والجمل الاسمية تدل على السكون والثبات، وتصلح في إرساء الحكمة والتأمل، وهي عماد التقرير في الإثبات والنفي، وهذا ليس على الدوام ويتضح ما تقدم من خلال تتبع الإثبات في النص الذي وجه الشاعر فيه عدة رسائل في الفقد والوصف للأسد وللصياد.

نلحظ تقارباً بين الجمل الاسمية والفعلية إلى حد كبير، حيث بلغ عدد الجمل الاسمية "16"جملة وعدد الجمل الفعلية "19"جملة إضافة إلى النداء وبذلك يغلب عدد الجمل الفعلية على الاسمية في النص، مما شكل ظاهرة أسلوبية، ونجد توظيف الجمل الاسمية من بداية النص "إنّ الدهرَ خلاسُ"هذه جملة اسمية مؤكدة ومثبتة بالحرف الناسخ، مصورة فعل الدهر عموماً بالأحياء وغيرهم، فالشاعر وجه رسالة أشبه بالقول المأثور الذي يرقى لمستوى الأدب الإنساني الخالد، والرسالة "لمي"بعد الفقد أو الاختلاس، وذكر لها مَنْ فقدوا من البشر لإضفاء الواقعية، ولعله تحسس عدم قناعة "مي"وساق لها جملة اسمية ثانية مؤكدة ومثبتة كذلك تؤكد فعل الدهر لا بالبشر فحسب بل بسباع الأرض الأليفة وغير الأليفة وذكر مشاهد صيدها ومصرعها "إنّ سباع الأرض هالكة" والغرض من الجملتين الاسميتين إثبات الفقد والموت للأحياء، والجملة الاسمية تدل غالباً على الثبات، الثبات الذي جاء مؤكداً بالحرف الناسخ الذي يفيد الثبات المؤكد.

ونلحظ احتشاداً للجمل الفعلية التي تناسب غرض النص لأنها تدل على التجدد والتكرار لهذه الأحداث في الحياة وتعمق نظرية الموت للأحياء، من خلال ضرب الأمثلة من الواقع، حيث يبعث الصياد الموت للأسد وأجرائه رغم أنهم مثال القوة، ومع ذلك يقسم الشاعر "تاللّه لا يأمن الموت مُبترك"وبعد ذلك "لا يعجز الأيام ذو حيد"نجد استخدام الجملة الفعلية لأنها تناسب تجدد الأحداث وتكرارها في الحياة فالجمل الاسمية جاءت مثبتة ومؤكدة "بإنّ" والجمل الفعلية جاءت مؤكدة بالقسم الصريح والجواب المنفي، الذي يؤكد

عدم نجاة أحد من الموت أو جنوده من دهر وأيام وصياد ، يؤكد ذلك الفعل الماضي حيث يتكاثف آخر النص دالاً على التحقق المؤكد ، على غير المضارع الدال على الاستمرار في الدفاع ومغالبة الموت المستمر مادامت الحياة. ونلحظ في الجملتين الاسميتين جاء" الدهر والهلاك" الدهر خلاس مع البشر لأن الموت يختلس الأحياء ، ومع الحيوانات نجد هالكة وهذا يشي بصراع مع الموت وجنوده ، إذن تعاضدت الجمل الاسمية والفعلية للتوكيد على حقيقة الموت.

وهذا نص آخر في الغزل نلحظ توظيف الجمل الفعلية المثبتة وهو من الكامل:[1]

1 -يَا بَيْتَ دَهْمَاءَ الّذي أَتَجَنَّبُ	ذَهَبَ الشَّبابُ وحُبُّها لا يَذْهَبُ
2 -مَالي أَحِنُّ إذا جِمَالُكِ قُرِّبَتْ	وأَصُدُّ عَنْكِ وأنْتِ منِّي أَقْرَبُ؟
4 -تَدْعُو الحمَامَةُ شَجْوَها فتهيجُني	وَيُروحُ عازبُ شَوْقيَ المُتَأَوِّبُ
5 -وأَرَى البِلاَدَ إذا سَكَنْتِ بِغَيْرِها	جَدْباً وإنْ كانَتْ تُطَلُّ وتُخصِبُ
6 -وَيَحُلُّ أَهْلي بِالمَكَانِ فَلا أَرَى	طَرْفي لِغَيْرِكِ مَرَّةً يَتَقَلَّبُ
7 -وأُصانِعُ الوَاشِينَ فيكِ تَجَمُّلاً	وَهُمُ عَلَيَّ ذَوُو ضَغَائِنَ دُؤَّبُ
8 -وتَهيجُ سَارِيةُ الرِّياح منَ ارْضِكُمْ	فأَرَى الجَنَاب لها يُحَلُّ ويُجْنَبُ
9 -وأَرَى العَدُوَّ يُحِبُّكُمْ فَأُحِبُّهُ	إن كان يُنْسَبُ مِنْكِ أَوْ لا يُنْسَبُ

نلحظ وفرة في الجمل الفعلية حيث احتشدت في النص وبلغ عددها"28"جملة فعلية في ثمانية أبيات بمعدل "3.5" جملة في كل بيت، ومعظمها بصيغة المضارع الدال على التجدد والاستمرار والحركة التي تتناسب مع المشاعر الجياشة التي تعتمل داخل الشاعر مبتدئاً بالنداء للمكان الذي سكنته المحبوبة "يادار دهماء"وهذا من سنن الشعراء الأولين في الوقوف على

(1) الديوان: ص25.

الأطلال، وهذا يدل على التعلق بكل ما له علاقة بالمحبوبة، وكأنه في حالة اندماج وتوحد وتعلق مع ديارها، وكل ما حوله يزيد حبه لها، فهديل الحمام يهيج الذكريات، والبلاد لامعنى لها دون المحبوبة، وإن اقتربت لايرفع نظره عنها، وهي أطيب من ريح الجنوب، ويتحمل أذى الوشاة لأجلها ويحب حتى العدو إن كان له نسب أو لم يكن له نسب بها، والفعل الماضي جاء على استحياء في مواضع "ذهب الشباب، سكنْتِ، ذهب شبابه ولم يذهب حبها طباق سلب يؤكد حبه، وجاء الماضي عند ذهاب الشباب وجاء المضارع في تجدد حبها واستمراره، "وسكنت "في حديثه عن الديار التي تحولت إلى قحط وجدب بمغادرتها، والخصب والنماء عند سكنها للديار، وفي كلا الحالين يدل الماضي على التحقق والحدوث، والمضارع يدل على التجدد والاستمرار.

وهذه أبيات احتشدت فيها الجمل الفعلية وهي من الطويل:[1]

1 - أَسَاءلْتَ رَسْم الدَّارِ أمْ لَمْ تُسَائِلِ عَن السَّكْن أوْ عَنْ عَهْدِهِ بالأَوائِلِ؟

3 - لِمَنْ طَلَلٌ بالْمُنْتَضَى غَيْرُ حائِلِ عَفَا بَعْدَ عَهْدٍ مِن قطارٍ ووابِلِ

2 - عَفَا غَيْرَ نُؤْيِ الدَّار ما إنْ تُبينُهُ وَأَقْطَاع طُفْيٍ قدْ عَفَتْ في المَعَاقِلِ

4 - عَفَا بَعْدَ عَهْدِ الحَيِّ منْهُمْ وقَدْ يُرَى بِهِ دَعْسُ آثَارٍ ومَبْرَكُ جَامِلِ.

والنص بداية لمقدمة غزلية، ثم يصور حزنه وتفجعه على عفاء ديار الأحبة، حيث أصبحت أثرا بعد عين، مستخدما الجمل الفعلية ذات الفعل الواحد في الغالب"عفا"دون ذكر الفاعل لمعرفة الشاعر به فهو رسم دار الأحبة ومنزلهم الذي لم يمض عليه حول، ثم حوله المطر إلى طلل بال، وما كثافة الأفعال الماضية إلا للدلالة على التحقق ويبدو في قوله عما تبقى من آثار أن سبق الفعل الماضي قد"قد عفت"للتأكيد على تحقق العفاء إلا من آثار أقدام ومناخ الجمال ومع ذلك سبق المضارع قد"قد يُرى"للتقليل من حصول الرؤية إذن العفاء

(1) الديوان ص 198

مخيم على تلك الديار ونلحظ تكرار الفعل الماضي وتكرار لفظ الدار، فالدار أصابها العفاء بدلالة تكرار الفعل الماضي الذي يدل على التحقق والتمكين، فالشاعر استخدم الجملة الفعلية للتأكيد على العفاء الذي يتكرر للديار كلما هجرها أهلها أو أصابها البلى وعاديات الزمن.

ب - <u>النفي:</u>

ومن شواهد النفي هذه الأبيات من العينية من الكامل[1]

1 -**أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ   وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ**

2 -**قالَت أُمَيمَةُ ما لِجِسمِكَ شاحِباً   مُنذُ اِبتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ**

3 -**أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعاً   إِلّا أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ**

4 - **فَأَجَبتُها أَن ما لِجِسمِيَ أَنَّهُ   أَودى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعوا**

5 -**أَودى بَنِيَّ وَأَعقَبوني غُصَّةً   بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ**

6 -**وَلَقَد أَرى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ   وَلَسَوفَ يولَعُ بِالبُكا مَن يَفجَعُ**

7 -**سَبَقوا هَوَيَّ وَأَعنَقوا لِهَواهُمُ   فَتُخُرِّموا وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ**

8 -**فَغَبَرتُ بَعدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِبٍ   وَإِخالُ أَنّي لاحِقٌ مُستَتبَعُ**

9 -**وَلَقَد حَرِصتُ بِأَن أُدافِعَ عَنهُمُ   فَإِذا المَنِيَّةُ أَقبَلَت لا تُدفَعُ**

10 -**وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها   أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ**

11 -**فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها   سُمِلَت بِشَوكٍ فَهيَ عورٌ تَدمَعُ**

11 -**فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها   سُمِلَت بِشَوكٍ فَهيَ عورٌ تَدمَعُ**

12 -**حَتّى كَأَنّي لِلحَوادِثِ مَروَةٌ   بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقرَعُ**

---

(1) الديوان ص138-146

13 - وَتَــجَلُّدي لِــلشامِتينَ أُريــهِمُ أَنّــي لَــرَيبِ الــدَهرِ لا أَتَضَعضَــعُ

14 - وَالــنَفسُ راغِــبَةٌ إِذا رَغَّــبتَها فَــإِذا تُــرَدُّ إِلــى قَــليلٍ تَقنَــعُ

نلحظ وفرة في الجمل الفعلية التي جاوزت عدد أبيات النص، ومنها ما جاءت بزمن الماضي مرة والمضارع مرة ثانية، وتكاد تتعادل عدداً ودلالة، وهذه الأفعال ساندت في تشكيل المشهد المليء بالحركة والتجدد والاستمرار، لكن الحركة التي تقود إلى السكون والموت، لأن الفاعلية تقتصر على الموت وغياب غيره، ورغم وجود أفعال مثبتة"تتوجع، يجزع، أودى، حرص. . . . . إلا أنها تصب في المحصلة في بحر السلبية والاستسلام والخضوع لسطوة الموت، والموت هو الفكرة العامة المسيطرة على النص جراء فقد الشاعر لأبنائه.

ونلحظ الجمل المنفية"لايلائم، لاتقلع، لاتدفع، لاتنفع، لاأتضعضع، ليس بمعتب"، وهذه الأفعال عمقت فكرة الحزن والأسى لفقد الأبناء، والانهزام أمام سطوة الموت وجنوده دون عتبى لأحد مهما كان ومَن كان" وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ"جاء النفي مُؤكدا بجملة اسمية، وجاء النفي قبل الفعل المضارع"يجزع" الذي يدل على التجدد والاستمرار، وجاء حرف الجر الزائد قبل اسم الفاعل الذي يدل على المبالغة والزيادة في حجم المصيبة التي حلت بالشاعر، والتي أقضت مضجعه " لا يُلائِمُ مَضجَعاً "وجافى النوم عيونه، والمضاجع لم تعد ترق له، وأصبح دمعه مدرارا لايفارق عينيه حزنا على فقد أبنائه، إذن حاله غصة وعبرة " لا تُقلِعُ " والغصة والعبرة تدلان على ضعف واستسلام رغم حرصه لكن الموت لامناص منه فالمنية " لا تُدفَعُ " لأنها قدر محتوم" رغم أنه يبدي التجلد مغبة الشماتة من الشامتين" لا أَتَضَعضَعُ "ينفي أنه لايضعف لكن الفعل يفضح ضعفه من خلال مقاطعه التي تبين الضعضعة والضعف، والنفي مسبوق بجملة اسمية مؤكدة لبيان تماسكه أمام صروف الدهر.

ومما تقدم نلحظ أن النفي قدم للمتلقي خلاصة ما يعاني الشاعر من

ضربات الدهر وتقلباته، فالنفي جاء موزعاً في ثنايا النص يعاضده جمل فعلية واسمية.

ومن شواهد النفي هذه الأبيات في رثاء نشيبة من الطويل:[1]

2 -وإنَّ دُمُــوعي إثْــرَهُ لَكَــثيرةٌ   لــو انَّ الــدُّمُوعَ وَالــزَّفيرَ يُــرِيحُ

3 -فَــوَ اللّٰهِ لا أَلْقَــى ابــن عَــمٍ كأنَّــهُ   نُشَــيْبَةُ مــا دامَ الحَمَــامُ يَنُــوحُ

4 -وإنَّ غُلامــاً نيــلَ في عَهْــدِ كاهِــلٍ   لَطِــرْفٌ كَنَصْلِ المَشْــرِفيِّ صــرِيحُ

5 -ســأَبْعَثُ نَوْحَــاً بــالرَّجِيعِ حَوَاسِــراً   وهــل أَنَــا مِمَّــا مَسَّــهُنَّ ضَــرِيحُ

6 -وعَاديَــةٍ تُلْقــي الثِّيــابَ كأَنَّمــا   تُزَعْزِعُهَــا تَحْــتَ السَّــمَامَةِ ريــحُ

7 -وَزَعْــتَهُمُ حَتَــى إذا مــا تبــدَّدُوا   سِــرَاعاً ولاحَــتْ أَوْجُــهٌ وكُشُــوحُ

8 -بَــدَرْتَ إلى أُوْلاهُــمُ فَسَــبَقْتَهُمْ   وشَــايَحْتَ قَبْــلَ اليَــوْمِ إنَّــكَ شِــيحُ

9 -فَــإِنْ تُمْــسِ في رَمْــسٍ بَرهْــوَةَ ثَاوِيــاً   أَنيسُــكَ أَصْــدَاءُ القُبُــورِ تصِــيحُ

10 -فمــا لــكَ جــيرانٌ ومــا لَــكَ نَاصِــرٌ   ولا لَطَــفٌ يَبْكــي عَلَيْــكَ نصِــيحُ

11 -على الكُرْهِ منِّي ما أُكفكِفُ عَبْرَةً   ولكِــنْ أُخَلِّــي سَــرْبَهَا فتَسِــيحُ.

الأبيــات في رثــاء ابــن عمــه نشــيبة، الشــجاع المقــدام المُختطَــف في ريعــان الشــباب المقــيم في رمســه وحيــداً ثاويــاً إلا مــن الوحشــة والوحــدة، ويؤكد ذلك بالقسم الصريح والجواب المنفي.

3 - فَوَ اللّٰهِ لا أَلْقَى ابن عَمٍ كأنَّهُ   نُشَــيْبَةُ مــا دامَ الحَمَــامُ يَنُــوحُ

النفـي الـذي جـاء بصـيغة الفعـل الماضـي المعتـل الـذي قـد يشـي بـاعتلال الراثي، مادام الحمام ينوح، ونوح الحمام يناسب الحزن والأسى، كذلك الفعل "مـا دام، وينوح"كلاهمـا معتـل، يـدلان علـى اعـتلال الراثـي الـذي آلمـه فقـد ابـن

(1) الديوان: ص70-72.

عمه الذي خطفته يد المنون شاباً " **وإنَّ غُلاماً نيلَ في عَهْدِ كاهِلٍ** " وقد استخدم الفعل الماضي المبني للمجهول لمعرفته بالفاعل الذي يحلّ أينما شاء، المستحق للنوح والبكاء، صاحب المناقب الحميدة، كرماً وخلقاً وشجاعة وإقداما، هاهو يمسي مقيماً لا أنيس له، وجاء النفي مؤكداً الوحدة والوحشة التي تبعث على الحزن والأسى على المرثي.

10 - فما لكَ جيرانٌ وما لَكَ نَاصِرٌ   ولا لَطَفٌ يَبْكي عَلَيْكَ نصِيحُ

وكرر النفي المفضي إلى الوحدة والحزن ثلاث مرات في بيت واحد، وجاء النفي جواباً لشرط جازم اقترن بالفاء، في أسلوب قصر حيث قدّم ماحقه التأخير للتأكيد على ثبات هذه الوحدة باستخدام الاسم دون الفعل، ثم عاد للنفي المؤكِد على عدم كفكفة الدموع" ما أُكفْكِفُ عَبْرَةً "والفعل أكفكف المضعف المتكرر يدل على التردد ودوام البكاء وعدم القدرة على حبس دموعه في مقام الفقد وحالة الحزن ويدل على الحال والاستقبال.

إضافة لاحتشاد أفعال قاربت على "17" فعلاً بين الماضي والمضارع وهي تدل على الحدوث لاقترانها بزمن عندما كان المرثي حياً وبعد فقده، سواء دلت على الشجاعة أو البكاء، فهو يبكي نشيبة وسيبقى يبكيه دوماً، بدأ الأبيات بالبكاء مؤكداً بجملة اسمية" وإنَّ دُمُوعي إثْرَهُ لَكَثيرةٌ "وختم بجملة فعلية منفية تؤكد عدم حبس الدموع، إذن هو يبكيه وسيبقى يبكيه.

نخلص أن النفي جاء ليؤكد المعاناة وإشاعة أجواء الحزن والألم وإثراء معاني الرثاء والتفجع من جراء الفقد لابن عمه، فهو متفجع مهموم محزون باك غير قادر على نسيانه، نافياً أن يلقى مثيلاً له وإن حلّ وحيداً دون أنيس أو زوج أو جار، فالبكاء دائم عليه.

وهذا نص آخر يتعاضد فيه النفي مع الإثبات من البسيط:[1]

1 -تـاللّهِ يَبْقَـى عَلَـى الأيـام مُبْتَقِـلٌ	جَـوْنُ السَّـراةِ رَبَـاعٌ سِـنُّهُ غَـرِدُ
2 -فِي عَانَـةٍ بِجُنُـوبِ السِّـيِّ مَشْـرَبُها	غَـوْرٌ ومَصْـدَرُهَا عَـنْ مَائِهـا نَجَـدُ
3 -يَقْضِـي لُبَانَتَـهُ باللَّيْـلِ ثُـمَّ إذا	أضْـحَى تَـيَمَّم حَزْمَـاً حَوْلَـهُ جَـرَدُ
4 -فَامتَدَّ فيهِ كمَا أَرْسَى الطِّرَافَ بِدَوْ	دَاةِ القَـرَارَةِ سَـقْبُ البَيْـتِ والوَتِـدُ
5 -مُسْتَقْبِلَ الـرِّيح تَجْرِي فَوْقَ مَنْسِجِهِ	إذَا يُـرَاعُ اقْشَـعَرَّ الكَشْـحُ والعَضُـدُ
6 -يَرْمِـي الغُيُـوبَ بِعَيْنَيْـهِ ومَطْرِفُـهُ	مُغضٍ كما كسَفَ المُسْتَأْخِذُ الرَّمِدُ
7 -فَـافْتَنَّ بَعْـدَ تَمـامِ الظِّـمْءِ ناجِيَـةً	مِثْـلَ الهِـرَاوةِ ثِنْيـاً بِكْرُهَـا أَبِـدُ
8 -إذا أَرَنَّ عَلَيْهـا طـارِداً نَزَقَـتْ	والفَوْتُ إنْ فَاتَ هادِي الصَّدْرِ والكَتَدُ
9 -ولا شَـبُوبٌ مِـنَ الـثِّيرَانِ أَفْـرَدَهُ	عَـنْ كَـوْرِهِ كَثْـرَةُ الإغْـراءِ والطَّـرَدُ
10 -مِنْ وَحْش حَوْضَى يُرَاعِي الوَحْشَ	كَأَنَّـهُ كَوكَـبٌ فِي الجَـوِّ مُنْحَـرِدُ
11 -فِي رَبْـرَبٍ يَلَـقٍ حُـورٍ مَـدَامِعُهَا	كَـأَنَّهُنَّ بِجَنْبَـي حَرْبَـةَ البَـرَدُ
12 - أَمسَى وأَمْسَيْنَ لا يَخْشَيْنَ بَائِجةً	إلاّ ضَـوَارِيَ فِي أَعْنَاقِهـا القِـدَدُ
13 -وكُـنَّ بـالرَّوضِ لا يُـرْغَمْنَ واحِدةً	مِـنْ عَيْشِـهِنَّ ولا يَـدْرِينَ كَيْـفَ غَـدُ
14 -حتى اسْتَبَانَتْ معَ الإِصْباح رَامِيَها	كَأَنَّـهُ فِي حَوَاشِـي ثَوْبِـهِ صُـرَدُ
15 -فَسَـمِعَتْ نَبْـأَةً مِنْـهُ وَآسَـدَهَا	كَـأَنَّهُنَّ لَـدَى أَنْسَـائِهِ البُـرَدْ
16 -حتى إذا أَدْرَكَ الرَّامِي وقَدْ عَرِستْ	عَنْـهُ الكـلابُ فَأَعْطَاهَـا الَّـذي يَعِدُ
17 -غَادَرَها وهْيَ تكْبُو تحت كَلْكَلِهِ	يَكْسُـو النُّحُـورَ بِـوَرْدٍ خلْفَـهُ الزَّبَـدُ
18 -حَتَّـى إذا أمْكَنَتْـهُ كـان حِينَئِـذٍ	حُـرًّا صَـبُوراً فَـنِعْمَ الصَّـابِرُ النَّجُـدُ.

(1) الديوان: ص84-90.

النص بدأ بالقسم الصريح والجواب المنفي والمراد"تالله لايبقى"ذلك الحمار الذي يمثل قمة الحيوية والنشاط والمرح والفرح، لا يخاف إلا الصياد، فهو يعيش منعما مع الأتن التي يرقبها ويحرسها بكل خوف وحذر، ويجيل طرفه يمنة ويسرة في الأفق مغبة الصياد.

والثور الوحشي يرعى البقل ويهتم بمن حوله من بني جنسه، راعية متمتعة لاتخاف إلا غوائل الدهر"الكلاب"التي غلبها ووقعت تحت صدره، والدم يخضب نحورها، والثور ثابت رابط الجأش صابراً متحملاً، لكنها لمحت الصياد كطير" الصرد"

فالنص تحتشد فيه الجمل الفعلية المثبتة"يقضي، أضحى، تيمم، امتد، تجري، يرمي، افتن، أرنّ. . . . . . إلى أن يصل إلى النفي"لايخشين، لايرغمن، لايدرين، "وقبله "تالله لا يبقى" إذن تعاضد النفي والإثبات لتأكيد حقيقة ثابتة وهي الصراع بين الموت والحياة "لايبقى" فعل منفي يدل على الزوال، "يقضي لبانته " جملة تدل على الرعي وقضاء الحاجة في أمن وسلام، مرة وخوف وترقب مرة ثانية "يرمي الغيوب بعينيه"ولا يخشى إلا الكلاب "لايخشين بائجة"، ثم يطلق الصياد كلابه للنيل من الوحش المسن الذي انفردت به كلاب الصيد، والشاعر ينفي بداية بقاء هذين الحيوانين، و نفي بقاء عنصر الحياة عن الأحياء ولعله يريد الإنسان الذي يمثل عنصر الحياة والبقاء في هذه الدنيا، تلك الفكرة التي شغلت ذهن الشاعر.

ج - **التوكيد:**

وهذا نص في رثاء نشيبة من الطويل:(1)

1 -لَعَمْـرُكَ إنِّـي يَـوْمَ أَنْظُـرُ صـاحِبِي عَلَـى أَنْ أَراهُ قَـافِلاً لَشَـحِيحُ

2 -وإنَّ دُمُـوعي إِثْـرَهُ لَكَـثيرة لـو أنَّ الـدُّمُوعَ وَالـزَّفيرَ يُـرِيحُ

(1) الديوان: ص69-75.

3 -فَوَ اللّٰهِ لا أَلْقَى ابن عَمٍ كأنَّهُ نُشَيْبَةُ ما دامَ الحَمَامُ يَنُوحُ

4 -وإنَّ غُلاماً نيلَ في عَهْدِ كاهِلٍ لَطِرْفٌ كَنَصْلِ المَشْرِفيِّ صَرِيحُ

5 -سأَبْعَثُ نَوْحَاً بالرَّجِيعِ حَوَاسِراً وهل أَنَا مِمَّا مَسَّهُنَّ ضَرِيحُ

6 -وعَاديَةٍ تُلْقي الثِّيابَ كأنَّما تُزَعْزِعُهَا تَحْتَ السَّمَامَةِ ريحُ

7 -وَزَعْتَهُمُ حَتى إذا ما تبدَّدُوا سِرَاعاً ولاحَتْ أَوْجُهٌ وكُشُوحُ

8 -بَدَرْتَ إلى أُوْلاهُمُ فَسَبَقْتَهُمْ وشَايَحْتَ قَبْلَ اليَوْمِ إنَّكَ شِيحُ

9 -فَإنْ تُمْسِ في رَمْسٍ بَرهْوَةَ ثَاوِياً أَنيسُكَ أَصْدَاءُ القُبُورِ تصِيحُ

10 -فما لكَ جيرانٌ وما لَكَ نَاصِرٌ ولا لَطَفٌ يَبْكي عَلَيْكَ نصِيحُ

11 -على الكُرْهِ منِّي ما أُكفْكِفُ ولكِنْ أُخَلِّي سَرْبَهَا فَتَسِيحُ

12 - فَلَوْ مارَسُوهُ ساعةً إنَّ قِرْنَهُ إذا خَامَ أَخْدانُ الإِمَاءِ يَطِيحُ

13 -وَسِرْبٍ تَطَلَّى بالعَبيرِ كأنَّهُ دماءُ ظباءٍ بالنُّحُورِ ذَبِيحُ

14 -بَذَلْتَ لَهُنَّ القَوْلَ إنَّكَ وَاجِدٌ لِما شِئْتَ من حُلْوِ الكلام مَلِيحُ

15 -فأمْكَنَّهُ مما أرادَ وبَعْضُهُمْ شَقيٌّ لدى خَيْرَاتِهِنَّ نَطِيحُ

16 -وَنازَعَهُنَّ القَوْلَ حتّى أرْعَوَتْ لَهُ قُلُوبٌ تَفَادَى تَارَةً وتُزِيحُ

17 -وَأَغْبَرَ ما يَجْتَازُهُ مُتَوَضِّحُ الـ ـرِّجَالِ كَفَرْقِ العامِرِيِّ يَلُوحُ

18 -بِهِ مِنْ نِعالِ القَافِلِينَ طَرَائِقٌ مُقَابَلَةٌ أَقَدامُها وَسَرِيحُ

19 -بِهِ رُجُمَاتٌ بَيْنَهُنَّ مخَارِمٌ نُهُوجٌ كَلَبَّاتِ الهَجَائِنِ فيحُ

20 - أَجَزْتَ إذا كانَ السَّرَابُ كأنَّه على مُحْزَئِلاتِ الإكَامِ نَضِيحُ

21 -لعمْرِي لَقَدْ حَنَّت إلَيْه ودُونَهُ الـ ـعَرُوضُ لِسَانٌ تغتِدي وتَرُوحُ.

إذا استعرضنا المؤكدات نجد أن النص احتشدت فيه مؤكدات جمّة

ومتنوعة، من أسلوب قسم وجملة اسمية وقد والتقديم وإنّ وأنّ واللام المزحلقة الداخلة على خبر الناسخ.

- جمل اسمية:

أَنِيسُكَ أَصْدَاءُ القُبُورِ، مالك جيران، مالك ناصر، ولا لطف يبكي عليك، وسرب تطلي، بعضهم شقي، لدى خيراتهن نطيح، به طرائق، به رجمات، بينهن مخارم، ودونه العروض.

- قد، لقد.

- القسم: لعمرك، فواللّه، لعمري.

- إنّ وأنّ واسمها وخبرها:

إني يوم أنظر، إن دموعي لكثيرة، أن الدموع والزفير يريح، كأنه نشيبة، مادام الحمام ينوح، وإن غلاما لطرفٌ، إنك شيح، إن قرنه يطيح، كأنه دماء ظباء، إنك واجد، كأنه نضيح.

- ضمير الفصل: أنا، لهن.

- كان واسمها وخبرها :كان السراب كأنه نضيح.

فقد تكاثفت أساليب التوكيد في بداية النص، ومنها في البيت الأول حيث جاءالقسم الصريح متبوعاً بجملة اسمية واللام المزحلقة التي دخلت على الخبر.

وفي البيت الثاني جاءت الجملة الاسمية في الشطر الأول واللام المزحلقة الداخلة على خبرها، وتكررت الجملة الاسمية في الشطر الثاني مع الاسم والخبر.

وفي البيت الثالث جاء أسلوب القسم الصريح مرة ثانية بجواب منفي يؤكد أن لامثيل لنشيبة على مرّ الدهر، ويؤكد ذلك بجملة اسمية " ما دامَ الحَمَامُ يَنُوحُ.

ثم يؤكد بجملة اسمية أن نشيبة خطفته يد المنية وهو يافع في عمر

الزهور وكالرمح في اعتداله.

ثم تتوالى أساليب التوكيد في جنبات النص، وهذه الأساليب جاءت داعمة ومؤكدة الفكرة التي طرقها الشاعر وهي الرثاء لابن عمه، فهو يحرص على عودة المرثي لكن دون جدوى، رغم انتظاره لعودته، والدموع تملأ عينيه، وكذلك القسم المتلو بجواب منفي يؤكد فيه أن لا شبيه لابن عمه الذي حاز المكارم والشجاعة، وكلما انتقل من فكرة إلى أخرى حرص على التوكيد بلا وعيه القابع داخله، سواء في الشجاعة أو اللطف والإحساس المرهف مع الحسان، لا يلبث يحن إلى نشيبة ويقسم مرة أخرى متبعاً القسم بقد المقترنة باللام الداخلة على الفعل الماضي، والتي تفيد التحقق وتشي باستمرار حنينه إلى نشيبة، ومن هنا نتعرف على مكانة نشيبة عند الشاعر الذي لايفتأ يذكره ويرتبط به حياً وميتاً، ويحبه بدليل البكاء المستمر، مع شدة الأسف على الفراق والفقد الذي لامحالة قادم ويختطف مَن نحب، ومن هنا نستطيع القول إن أساليب التوكيد وأدواته استطاعت أن تعمق فكرة الرثاء لنشيبة.

إضافة إلى أسلوب القصر" بِهِ مِنْ نِعالِ القَافِلِينَ طَرَائِقٌ "و" بِهِ رُجُمَاتٌ بَيْنَهُنَّ مخَارِمٌ "التي تفيد التوكيد والتخصيص، التوكيد علىرثاء نشيبة، والتخصيص لنشيبة بكل ماأعطي من خصال حميدة.

وهذه أبيات تبدو فيها أدوات التوكيد جلية، وهي حوار بين الشاعر وزوجه وهي من الكامل:[1]

1 -أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ	**وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ**
2 -قالَت أُمَيمَةُ مالِجِسمِكَ شاحِباً	**مُنذُ اِبتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ**
3 -أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعاً	**إِلّا أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ**

(1) الديوان: ص138.

4 -فَـأَجَبتُها أَن مـا لِـجِسمِيَ أَنَّـهُ أَودى بَـنِيَّ مِـنَ الـبِلادِ فَوَدَّعـوا

5 -أَودى بَنِـيَّ وَأَعـقَبوني غُصَّـةً بَـعدَ الـرُقادِ وَعَـبرَةً لا تُقلِـعُ

6 -وَلَقَـد أَرى أَنَّ البُكـاءَ سَـفاهَةٌ وَلَـسَوفَ يولَـعُ بِالبُكـا مِـن يَفجَـعُ

7 -سَـبَقوا هَـوَيَّ وَأَعنَقوالِهَـواهُمُ فَـتُخُرِّموا وَلِـكُلِّ جَنـبٍ مَصـرَعُ

8 -فَـغَبَرتُ بَـعدَهُمُ بِعَـيشٍ ناصِـبٍ وَإِخـالُ أَنّـي لاحِـقٌ مُسـتَتبَعُ

9 -وَلَـقَد حَرِصتُ بِـأَن أُدافِـعَ عَـنهُمُ فَـإِذا الـمَنِيَّةُ أَقـبَلَت لا تُـدفَعُ

10 -وَإِذا الـمَنِيَّةُ أَنـشَبَت أَظـفارَها أَلـفَيتَ كُـلَّ تَـميمَةٍ لا تَنفَـعُ

11 -فَـالعَينُ بَـعدَهُمُ كَـأَنَّ حِداقَهـا سُـمِلَت بِشَـوكٍ فَهِـيَ عـورٌ تَـدمَعُ

12 -حَـتّى كَـأَنّي لِلحَـوادِثِ مَـروَةٌ بِصَـفا الـمُشَرَّقِ كُـلَّ يَـومٍ تُقـرَعُ

13 -تَـجَلُّدي لِلشـامِتينَ أُريهِـمُ أَنّـي لَرَيـبِ الـدَهرِ لا أَتَضَعضَـعُ

14 -وَالـنَفسُ راغِبَـةٌ إِذا رَغَّـبتَها فَـإِذا تُـرَدُّ إِلـى قَـليلٍ تَقنَـعُ

الأبيات من العينية، نلحظ أساليب التوكيد منذ البداية، ومنها تقديم شبه الجملة المسبوق باستفهام للفت الانتباه والتوكيد والتخصيص من البداية أن الموت لارجعة عنده، ثم نلحظ الجملة الاسمية "وَالـدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ" وجاء خبرها جملة اسمية أيضا والخبر اسم فاعل من فوق الثلاثي وأصواته في شدتها كأنها تحمل الزجر والردع ولا هوادة فيها، ثلاثة مؤكدات في بيت واحد كلها تصب في دعم الفكرة التي يتناولها النص، وهي أن الموت واقع لامحالة، ولا يعبأ بالشاكين المتوجعين.

ثم نجد الجملة الاسمية في البيت الثاني "وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ" وتتوالى المؤكدات في النص "أَنَّـهُ أَودى بَـنِيَّ" لاتغير به إلا موت الأبناء جعله شاحباً باكياً، ولافائدة من البكاء" أَنَّ الـبُكاءَ سَفاهَةٌ "والموت لابد وكل ينتظر مصرعه، مستخدماً أسلوب القصر الذي يدل على التوكيد

"وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ" وأنا تابع لهم هذا ما أظنه أَنّي لاحِقٌ مُستَتبَعُ"رغم حرصي على المدافعة عن أبنائي لكن دون جدوى "وَلَقَد حَرِصتُ " حيث جاءت لقد مقترنة بالفعل الماضي الذي يدل على التحقق، لكن المنية كانت أسرع، وهنا جاء الفاعل قبل الفعل للدلالة على التوكيد أن الموت لا دافع له "فَإِذا المَنِيَّةُ أَقبَلَت لا تُدفَعُ" وكذلك جاء ت الصيغة ذاتها في البيت التالي "وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت "نجد الاقتراب من المؤكدات يتناسب طرداً كلما اقترب من الموت، حيث جاءت المنية وهي الفاعل في ترتيب الجملة الفعلية، إلا أن الفاعل واقعاً لاتركيباً تقدم لأهمية وفاعلية هذا الفاعل، إنها المنية التي حصدت فلذات الأكباد وخلفت وراءها البكاء والحزن.

فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها　　　سُمِلَت بِشَوكٍ فَهِيَ عورٌ تَدمَعُ

والحزن تصدقه العين التي ما لبثت تبكي وتدمع وتكابد السهر، من جراء الفقد، فهي عوراء دامعة ونلحظ التردد بين الجملة الاسمية التي تدل على الثبات في ذكر المنية والبكاء والعين والنفس، والجملة الفعلية التي تشي بالتجدد المقترن بزمن، وكأن الحوادث لازمته كما يلازم المارة حجارة الطريق الصغيرة تُوطأ جيئة وذهابا، ويصبر ويصابر على ريب الدهر مبديا الجَلد والتماسك "أَنّي لِرَيبِ الدَهرِ لا أَتَضَعضَعُ" لكنه مضعضع ضعيف أمام ضربات الدهركتضعضع الفعل "أتضعضع"الذي فضحه من خلال مقاطعه التي تشي بالضعف والتزعزع، ويختم المقطع بحكمة علّه يواسي نفسة الجريحة والكسيرة أمام ما واجهت وتواجه.

ونستطيع القول: إن أساليب التوكيد تنوعت في النص حيث جاء التقديم لشبه الجملة في بداية النص "من المنون وريبها "ما لجنبك "ما لجسمي" ولكل جنب مصرع "ثم تقديم الفاعل"المنية " على الفعل بعد "إذا" ولأكثر من مرة، كما نلحظ استخدام الجملة الاسمية مبدوءة " بأنّ وإنّ وكأنّ "واسمها

وخبرها، كما نلحظ الجمل الاسمية المكونة من المبتدأ والخبر "والدهر ليس بمعتب "ومثل مالك ينفع " والعين بعدهم. . . . فهي عور. . . . والنفس راغبة. . . وتجلدي للشامتين أريهم. . كما استخدم " لقد" مرتين متبوعة بفعل ماض دالة على التحقق، كل هذا ليؤكد تحليقه في سماء الموت والحياة، واستسلامه لجبروت الموت وسلطانه. فهو يقترب من المؤكدات كلما ذكر الموت والفقد والحديث عن الأبناء الذين اختطفتهم المنية.

د - <u>الشرط:</u>

" يزداد الأسلوب الخبري ترابطًا و غنىً حين يكتنفه أسلوب الشرط الذي يمتاز بحركتين مترابطتين و متقابلتين في آنٍ معًا، الأولى منهما تتصاعد مع فعل الشرط، والثانية تهبط مع جوابه حيث يصل الإيقاع إلى مستقرّه "[1] وإن تقدم جواب الشرط على فعله يتساوى الإيقاع بين الفعل والجواب ولا يعلو أحدهما على الآخر، وتصبح الجملة دون إيقاع، وأدوات الشرط تربط بين جملتين معبرتين عن عملين يتمان في وقت واحد.

وهذا نص احتوى أساليب شرط، وهو من الطويل:[2]

1 - لا تــذْكُرَنَّ أُخْتَتَــا إنَّ أُخْتَتَــا ... يَعِــزُّ عَلَيْنَــا هُونُهــا وَشَــكَاتُها

2 - فَــأَبْلِغْ لَــدَيْكَ مَعْقِــلَ بــن خُوَيْلــدٍ ... مَلائِــكَ يُهْــدِيها إلَيْــكَ هُــدَاتُها

3 - علـى إِثْـر أخْـرَى قَبْـلَ ذلـك قـد أتَـتْ ... إليْــكَ فَجَــاءَتْ مُقْشَــعِراًّ شَــواتُها

4 - وَقَــدْ عَلِــمَ الأَقْــوامُ أَنَّــكَ سِّــيدٌ ... وَأَنَّــكَ مِــنْ دارِ شَــدِيدٍ حَصَــانُها

5 - <u>ولا تُتْبِــعِ</u> الأَفْعَــى يَــدَيْكَ تَنُوشُــها ... وَدَعْهَــا <u>إذا مــا غَيَّبَتْهــا سَــفَاتُها</u>

6 - وأطْفِــئْ ولا تُوقِــدْ ولاتَــكُ مِحْضَــأً ... لِنَــارِ العُــداةِ أَنْ تَطــيرَ شــكَاتُها

(1) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، ص220.
(2) الديوان: ص 40-42.

7 - فإِنَّ مِنَ القَوْلِ الَّتي لا شَوَى لَها إذا زَلَّ عن ظَهْرِ اللِّسَانِ انْفِلاتُها

8 - وَمَوْقِعُها ضَخْمٌ إذا هي أُرْسِلَتْ وَلَوْ كُفِتَتْ كانَتْ يَسيراً كِفَاتُهَا

9 - فإنَّك إنْ تَفْعَلْ فَإنَّكَ سَالِمٌ وإنْ تَفْعَلِ الأُخْرَى تُصِبكَ أَذَاتُها

10 - وإنْ لم تَطِبْ نَفْسي بإرْسالِها لَكُمْ فَهَلْ يَنْفَعَنْ نَفْسي إلَيْكم أَنَاتُهَا؟.

والأبيات في الصلح بين معقل بن خويلد وبين خالد بن زهير، من جراء مخاللة الأخير لامرأة وابنتها، وصل خبره إلى معقل الذي كان سيداً في قومه ودبّ الخلاف وفشا السباب بينهما مما حدا بأبي ذؤيب أن ينبري لإخماد الفتنة وقبرها.

وقد جاء الشرط 7مرات في عشرة أبيات، واحتشد الشرط في نهاية الأبيات، وجاء الشرط بعد أساليب تراوحت بين النهي " لا تذْكُرَنَّ " ولا تُتْبِع " ولا تُوقِدْ ولاتَكُ "عن ذكر عورات النساء اللواتي هن أخوات لهم والواجب على العاقل إخماد نار الفتنة، والتوكيد بجملة اسمية " إنَّ أُخْتَنَا يَعِزُّ " أَنَّكَ سِّيدٌ "أنها أختهم ولا مبرر لذكرها وإهانتها، وأنك يا معقل سيد رزين حكيم، والأمر " فَأَبْلِغْ " أطْفِئْ " دَعْهَا" رسائل موجهة إلى معقل كي يكون كما عُهد عنه سيادة ورياسة ومكانة " أَنَّكَ سِّيدٌ " وَأَنَّكَ مِنْ دارٍ شَدِيدٍ حَصَانُها" وعليه أن يخمد الفتنة " وَمَوْقِعُها ضَخْمٌ إذا هي أُرْسِلَتْ "وعواقبها وخيمة وتشبه مدّ اليد في جحر حية رقطاء، وبالمقابل كفها يسير سهل بتحكيم العقل، وقد أسهم الشرط في هذه الأبيات معاضدا ما سبق من أساليب نهي وأمر وتوكيد خطورة هذه الشحناء والسباب الذي تفاقم بين الاثنين من البيت الخامس حيث تقدم الجواب على فعل الشرط -أي إذا ستر التراب الأفعى لا تتبعها ودعها وأطفئ ولا توقد ولاتك محضا لنار العداوة، ويتوالى الشرط في البيت السابع مؤكدا أن زلة اللسان تقود إلى ما لا تحمد عقباه وقد تقتل صاحبها أو تكاد، وفي البيت الثامن جاء أسلوب الشرط وتقدم الفاعل واقعا وتركيبا على فعل الشرط

لخطورة الأقاويل المرسلة، ويتبع ذلك شرط ثان أداته "لو" وهي حرف امتناع لامتناع، دال على يسر كبت تلك الأقاويل ويدعم ذلك المقابلة التي جاءت في البيت الثامن وتلتها مقابلة أخرى في البيت التاسع بأسلوب الشرط فعله مضارع وجوابه جملة اسمية مقترنة بالفاء" إنْ تَفْعَلْ فَإنَّكَ سَالِمٌ "للدلالة على السلامة والنجاة حتما والعكس صحيح إن لم تكف عن الأقاويل وجاء فعل الشرط مضارعا وجاء جوابه جملة فعلية لم تقترن بالفاء ليدل على الحدوث والاستمرار كلما ولغنا في الأقاويل نصاب بأذاها، ويختم الشاعر أن الحلم والأناة لامعنى لها إن لم أكن ناصحا أمينا لبني قومي.

من هنا نلحظ كثافة الشرط في نهاية الأبيات ككثافة المصلح بين متخاصمين جيئة وذهابا بينهما على شكل رحلات وزيارات بين المتخاصمين ينقل من هذا لذاك محاولا الإصلاح ما استطاع، فالشاعر قام بإرسال رسائل كثيفة إليهما تشبه كثافة أسلوب الشرط في نهاية الأبيات، حرصا على رأب الصدع منوعا بين الأساليب التي تدعم غرض الإصلاح محملا بالحكمة والتذكير بالمكانة العالية لمعقل مرة ومذكرا بسوء العاقبة مرة ثانية، ويأتي أسلوب الشرط مرة يتساوى ما قبل الأداة ومرة يتصاعد أسلوب الشرط كلما تفاقمت الفكرة، ليأتي الجواب مشكلا عصارة تجربة وعاملا للاستقرار وسماع صوت العقل.

وهذا نص آخر من الطويل:[1]

20 - فَإنَّكِ لَو سَاءَلْتِ عنَّا فَتُخبَرِي	**إذا البُزْلُ رَاحَتْ لا تَدُرُّ عِشارُها**
21 - لأُنبئتِ أنَّا نَجْتَدِي الحَمْدَ إنَّما	**تَكَلَّفُهُ مِنَ النُّفُوسِ خيارُها**
22 - لَنا صِرَمٌ يُنْحَرنَ في كلِّ شَتْوةٍ	**إذا مَا سَماءُ النَّاسِ قَلَّ قِطَارُها**
23 - وَسُودٌ مِن الصيَّدَانِ فيها مَذَانِب الـ	**ـنُّضَارِ إذا لم نستفِدْها نُعارُها**

(1) الديوان ص115-122

24 - لَهُــنَّ نَشِـــيجٌ بالنَّشـــيلِ كأنَّهـــا ضَـــرَائِرُ حِرْمّـــيِ تَفَـــاحَشَ غَارُهـــا

25 - إذا اسْـتُعْجِلَتْ بَعْـدَ الخَبُـوِّ ترازَمَـتْ كَهَـزْمِ الظُّـؤَارِ جُـرَّ عَنْهـا حُوَارُهـا

26 - إذا حُــبَّ تَــرْوِيحُ القُتَــار فإنَّنـــا نَروِّحُهَـــا شَــفْعاً حَميــداً قُتَارُهـــا

27 - فــإن تصـْرِمي حَبْلــي وإنْ تَتبــدَّلِي خَلــيلاً وإحْــداكُنَّ سُــوءٌ قَصَــارُها

28 - فــإنِّي إذا مـــا خُلَّـــةٌ رَثَّ وصْـــلُها وجَــدَّتْ بِصُــرْمٍ واسْــتَمَرَّ عِــذارُها

29 -وحَالتْ كَحَوْلِ القَوْسِ طُلَّتْ فعُطِّلتْ ثَلاثـــاً فَأَعْيَـــا عَجْسُـــها وظُهَارُهـــا

30 - فَـــإنِّي جَـــدِيرٌ أَنْ أُوَدِّعَ عَهْـــدَهَا حَميــداً ولَــمْ يُرْفَــعْ لَــدَيْنا شَــنَارُهَا

31 -فإنّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ ابْن عَنْبَسٍ نُشَــيْبَةَ والهَلْكَــى يَهــيجُ ادِّكارُهـــا

32 -وذلــك مَشْــبُوحُ الــذِّرَاعَيْن خَلْجَــمٌ خَشْوفٌ إذا مـا الحَرْبُ طالَ مِرَارُهَا

33 -إذا مـا الخَلاجِيمُ العَلاجِيمُ نكَّلُوا وطَــالَ عَلَــيْهِم ضَرْسُــها وسُــعَارُها

34 -ضَــرُوبٌ لِهَامَــاتِ الرِّجَــالِ بِسَــيفِه إذَا أُعْجِمَتْ وَسْطَ الشُّؤون شِفَارُها

35 -بِضَــرْبٍ يَفُــضُّ البَــيْضَ شــدَّةُ وقْعِــهِ وَطعْنٍ كَرَكْض الخَيْل تُفْلَى مِهارُهَا

36 -وَطَعْنَــةِ خلْــسٍ قــد طَعَنْــتَ مُرِشَّــةٍ كَعَــطِّ الــرِّداءِ لا يُشَــكُّ طَوَارُهـــا

37 -مُسَحْسِحَةٍ تَنْفِي الحَصَى عن طَرِيقها يُطَيِّـــرُ أَحْشَـــاءَ الرَّعيـــب انثِرارُهَـــا.

38 -ومُــدَّعَسٍ فيـــهِ الَـــأنيضُ اخْتَفَيْتَـــهُ بجَـــرْداءَ يَنْتَـــابُ الثَّميـــلَ حِمارُهـــا

39 -وعادِيَـــةٍ تُلْقِـــي الثِّيـــابَ كأَنَّهـــا يَعـــافِيرُ رَمْـــلٍ مَحْصُـــها وانبِتَارُهـــا

40 -سَبَقْتَ إذا ما الشَّمسُ آضَتْ كأنَّها صَــلاءَةُ طِيــبٍ ليطُهـــا واصـفِرارُهَا

41 - إذا ما سِرَاعُ القومِ كَانوا كَأَنَّهُمْ قَوَافِــلُ خَيْــلٍ جَرْيُهـــا واقْوِرارُهـــا.

هذه أبيات من نص متعدد الأغراض يتغزل بأم عمرو ويشبهها بالظبية مرة وبالخمر مرة أخرى، وشبه نكرانه لحبها وتعذره بمن قتلت رجلا وحلفت

أنها لم تفعل لكن دم القتيل علق بثوبها كما تعلق هو بحبها.

وها هو ينتقل إلى المديح للقبيلة مبينا كرمها، محاوراً أم عمرو ومستعداً للإخبار عما تريد، مبتدئاً بجملة اسمية تلاها أسلوب شرط أداته "لو" مرة و "إذا" مرة ثانية في بيت واحد "لو سَاءَلْتِ عنَّا فَتُخبَرِي" إذا البُزْلُ رَاحَتْ " وجواب الشرط الثاني تأخر في البيت التالي" لأُنبئتِ أنَّا نَجْتَدِي الحَمْدَ".

وهو بذلك يصور قومه يشرون الحمد، ثم يتوالى الشرط في البيت "22" بمعنى "إذا أمحل الناس نحرنا"وفي مطلع البيت أسلوب قصر يؤازر الشرط للتأكيد على كرم القوم "لنا صرم"موصوفة بالفعل المضارع المتصل بنون النسوة وكأنها عاقل أو بمنزلة العاقل "ينحرن"المبني للمجهول، أي لايعرف من يقوم بالنحر وأي شخص يقوم منا ينحر للضيوف، وتطبخ في قدور نحاسية لها نشيج كنشيج وصخب الضرائر، مؤكدا ذلك أن قدورهم إن لم يشتروها استعاروها"إذا لم نستفدها نُعارها" وهذه القدور" إذا استُعجلت ترازمت "وأصدرت صوتا كصوت الظئر العطوف على ولدها، ويتوالى الشرط مؤكداً على أن ترويح القدور يكون بالشواء على النار أو بجلب الطعام للضيوف كما في البيت "26"إذا حُبَّ ترويح القتار فإننا نروحها".

فيما مضى في حديثه مع أم عمرو والفخر بالقبيلة ومناقبها، مستخدماً أسلوب الشرط أراد أن يؤكد على كرم قومه، حيث تتعالى الفكرة التي يريد توصيلها لأم عمرو والسامع، أن قومه لايشق لهم غبار في ميدان الكرم والبذل.

ثم ينتقل النص إلى غرض آخر وهو الرثاء والبكاء على نشيبة، واصفا إياه بالقوة الجسدية إذا طالت المعركة"إذا ما الحرب طال مرارها فهو مشبوح الذراعين"ويضرب هامات الرجال الشجعان الطوال إذا حمي وطيس الحرب، وهو أسرع عدواً من هؤلاء العادية بمعنى "إذا اصفرت الشمس سبقت العادية" الذين أشبه بالخيل الضامرة السريعة.

ونستطيع القول:إن الشرط في غرض الفخر بكرم القبيلة جاء ليدعم الفكرة المطروحة، في سياق البذل والكرم وإكساب القبيلة المحامد، كما ارتبط الفخر بالرثاء من خلال صفات ومناقب المرثي، الذي يشكل عنصرا من هذه القبيلة فهي تمتلك الكرم والبذل كما تمتلك الشجاعة والفرسان، وأسلوب الشرط خير داعم لهاتين الفكرتين فخرا ورثاء، بدليل وفرة الشرط حيث جاء أكثر من 13 مرةً في ثنايا النص.

2 - الجملة الخبرية والجملة الإنشائية:

وهذه أبيات امتزجت فيه الجمل الخبرية بالجمل الإنشائية وهي من الطويل:[1]

1 - لا تــذْكُرَنَّ أُخْتَنَـا إنَّ أُخْتَنَـا	يَعِـزُّ عَلَيْنَـا هُونُهـا وَشَـكَاتُها
2 - فَـأَبْلِغْ لَـدَيْكَ مَعْقِـلَ بـن خُوَيْلِـدٍ	مَلائِـكَ يُهْـدِيها إلَيْـكَ هُـدَاتُها
3 - على إثْـر أخْـرَى قَبْلَ ذلك قـد أتَتْ	إليْـكَ فَجَـاءَتْ مُقْشَـعِرّاً شَـواتُها
4 - وَقَـدْ عَلِـمَ الأَقْـوامُ أَنَّـكَ سِّـيدٌ	وَأَنَّـكَ مِـنْ دارٍ شَـدِيدٍ حَصَـانُها
5 - ولا تُتْبِـع الأَفْعَـى يَـدَيْكَ تَنُوشُـها	وَدَعْهَـا إذا مـا غَيَّبَتْهـا سَـفَاتُها
6 - وأطْفِـئْ ولا تُوقِـدْ ولاتَـكُ مِحْضَـأً	لِنَـارِ العُـداةِ أَنْ تَطـيرَ شـكَاتُها
7 - فَإِنَّ مِـنَ القَـوْلِ الَّـتي لا شَـوَى لَهـا	إذا زَلَّ عـن ظَهْـرِ اللِّسَـانِ انْفِلاتُهـا
8 - وَمَوْقِعُهـا ضَـخْمٌ إذا هـي أُرْسِـلَتْ	وَلَـوْ كُفِتَـتْ كانَـتْ يَسـيراً كِفَاتُهَـا
9 - فإنَّـك إنْ تَفْعَـلْ فَإنَّـكَ سَـالِمٌ	وإنْ تَفْعَـلِ الأُخْـرَى تُصِـبكَ أَذَاتُهـا
10 - وإنْ لم تَطِبْ نَفْسي بإرْسالِها لَكُمْ	فَهَـلْ يَـنْفَعَنْ نَفْسِـي إلَـيْكم أَنَاتُهَـا؟.

تتآزر في الأبيات الجمل الخبرية والإنشائية،

الأساليب الإنشائية:

- النهي"لاتذكرن، ولا تتبع، لا توقد، لاتك.
- الأمر"أبلغ، دعها، أطفئ.
- الاستفهام"هل ينفعن ؟

وهذه الأساليب جاءت لأغراض تخدم الغرض الرئيس في النص، ففي النهي نلحظ تحذيراً من مغبة الفتنة والأقاويل والسباب بين المتنازعين.

---

(1) الديوان: ص40-42.

وكذلك الأمر جاء بغرض النصح والحث والتحضيض على توصيل الرسالة إلى معقل الذي يتوجب عليه القيام بدور فاعل لإخماد نيران الفتنة.

وكذا الاستفهام الذي جاء للتقرير، أن الحلم والأناة لاتنفع إن لم تكن في نصح المجموعة، ويمكن القول إن التنوع بين ما سبق من نهي وأمر واستفهام يحمل في طياته النصح والتنبيه لمعقل من خطورة ما هما به من شقاق، يأمر مرة وينهى مرة ثانية لتهدئة الأمور وإخماد الفتنة.

ومن الأساليب الخبرية:

إن أختنا يعز، علم الأقوام، أنك سيد، أنك من دار. . . وغيرها من الجمل الخبرية المصحوبة بالمؤكدات، كالحرف الناسخ وقد والتقديم "على إثر أخرى"ونلحظ أن الأسلوب الخبري يعلو عند التوجه إلى معقل وتذكيره بالسيادة والرياسة، لحثه على التأني والحلم لاستلال سخيمة الوغر من الصدور، كما تلحظ اجتماع الخبر والإنشاء يحدث دفقة شعورية متجددة، ويولد حركة متموجة ممتدة تضفي على النص حيوية ونشاطاً ملحوظين.[1]

وهذه أبيات يجتمع فيها الأسلوب الخبري والإنشائي وهي من المتقارب:[2]

18 - فَدَعْ عَنْكَ هذَا ولا تَبْتَهِجْ	لِخَيْرٍ ولا تَبْتَئِسْ عِنْدَ ضُرّ
19 - وَخَفِّضْ عَلَيْكَ مِنَ الحَارِثَاتِ	ولا تُرَيَنَّ كَئِيباً بِشَرّ
20 - فَإِنَّ الرِّجَالَ الى الحَادِثَا	تِ فَاسْتَيْقِنَنَّ أَحَبُّ الجَزَرْ
21 - أَبَعْدَ ابْنِ عُجْرَةَ لَيْثِ الرِّجا	لِ أَمْسَى كَأَنْ لَمْ يَكُنْ ذا نَفَرْ
22 - وهُمْ سَبْعَةٌ كَعَوالي الرِّمَا	حِ بِيضُ الوُجُوهِ لِطَافُ الأُزُرْ
23 - مَطاعِيمُ لِلضَّيفِ حِينَ الشِّتَا	ءِ شُمُّ الأُنوفِ كَثِيرُو الفَجَرْ

---

(1) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، ص217.

(2) الديوان: ص102-104.

24 - فَلَيْـــتَهُمُ حَـــذِرُوا جَيْشَــــهُمْ عَشِـيَّةَ هُــمْ مِثْــلُ طَيْــرِ الخَمَــرْ

25 - فَلَـــوْ نُبِـــذُوا بِـــأَبِي مَـــاعِزٍ نَهِيـــكِ السِّـــلاحِ حَدِيـــدِ البَصَـــرْ

26 - وبِـــابْنَيْ قُبَـــيْسٍ وَلمْ يُكْلَمَـــا إلى أَن يُضِـــيءَ عَمُـــودُ السَّـــحَرْ

27 - لَقَـــالَ الأَبَاعِـــدُ والشَّـــامِتُو نَ كَـــانُوا كَلَيْلَـــةِ أَهْـــلِ الهُـــزَرْ.

والنص في الديوان من مقطعين الأول في الغزل ويغلب عليه الأساليب الخبرية لأنه في موطن السرد لقصته مع أم الرهين، ثم يتخلص من هذه المقدمة الغزلية وصولا إلى غرضه وهو الرثاء لجماعة من بني هذيل قتلهم جماعة من بني سليم.

- والنص تشيع فيه أساليب إنشائية من بدايته:

يطالعنا الأمر "فدع، خفّض، استيقننّ

ويطالعنا النهي"لاتبتهج، لاتبتئس، لاترين"

ويطالعنا الاستفهام"أبعد ابن عجرة. . . . ؟

ثم يطل التمني"فليتهم حذروا

- وتكثر الأساليب الخبرية في الأبيات، المؤكدة وغير المؤكدة:

"إن الرجال.... أحبّ" "أمسى كأن لم يكن" وهم سبعة كعوالي الرماح.... بيض الوجوه.... مطاعيم للضيف....... شمُّ الأنوف... كثيرو الفخر....

وبعد هذا الإحصاء السريع نعود للأبيات، نلحظ أسلوب الأمر "دع" وفيه هزة وتنبيه للسامع لأمر جلل ينتظره، ثم يسوق أسلوب نهي مشحون بالحكمة " لا تبتهج لخير ولا تبتئس لضر"أسلوبان إنشائيان فيهما نصح وإرشاد وحكمة خالدة، وتخفيف على أهل المصيبة أينما كانت وحلّت، وبعد ذلك يطل الأمر مرة أخرى "خفضّ"المضعف الذي يدل على الكثرة في تهوين وقع المصيبة والحوادث، دون ضعف وخور يؤكده أسلوب النهي الذي يحمل قمة الإيثار مع

الآخرين وعدم إظهار السرور أمام أهل المصائب المكلومين "ولا ترين كئيبا بشرّ"ومن جراء بثّ الحكمة في طيات الأبيات التي تناسب المقام حيث القتل والثأر والدم، نلحظ تمهيدا وتهيئة للموقف الجلل الذي ألّم بالقبيلة، يسوق أسلوبا خبريا مفاده أن الموت مولع بالأحياء"إن الرجال. . . . . . . أحب الجزر"وبذا يكشف النص عن أمر مفاده لا تهور ولا عجلة لأن الموت يستحلي الناس وهم" أحب"إليها من سواها مؤكدا باسم التفضيل على وزن أفعل، وإن كان المقتول "ابن عجرة"الشجاع البطل، إنه الموت الذي لايعرف عزيزا "ابن عجرة ومن معه، كلهم سواء أمام سطوة الموت، رغم الدهشة والاستغراب المشوب بالتفجع والحزن "أبعد ابن عجرة. . . . . أمسى كأن لم يكن"ولو كان من لحيان وهذيل الموت لايعرف نسباً، أو ملكاً أو واحداً أو مجموعة "وهم سبعة. . . . . . . مهما تعددت صفاتهم ورياستهم وهممهم وكرمهم، ويأتي التمني"ليتهم. . . . أُسعفوا ووصلتهم نجدة القوم"أبو ماعز. . . ابنا قبيس"لكن الأماني لا تجدي نفعاً مع الموت.

ومن خلال ما تقدم نلحظ تعاضد الأساليب لخبرية والإنشائية في دعم فكرة الرثاء للقتلى الذين غدر بهم بنو سليم، وتدرج النص بين الأمر والنهي مخففاً هول الفاجعة، وصولاً إلى الحكمة، مع تعداد مناقب القتلى وصولاً إلى حقيقة تهوّن على الجميع الحوادث، وهي أن الموت مولع بالأحياء من البشر دون غيرهم.

أ - التقديم والتأخير:

يُعدّ هذا المبحث من صميم البحث الأسلوبي في المستوى التركيبي؛ فمخالفة الترتيب المعتاد في الجملة يلفت اهتمام المتلقي وانتباهه، و ينبئ عن غرضٍ ما [1].

---

(1) اللغة والإبداع الأدبي: د. محمد العبد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1989م، ص13.

ولهذا فالمعنى قد لا يختلف في حالة تقديم بعض الكلام على بعض، و لكن الدلالة ذاتها تتغيّر تبعًا لتغيّر مواقع الكلمات [1].

وحينما نذكر التقديم فإن ذلك يستلزم التأخير، فحينما نقدم الخبر فإننا نكون قد أخّرنا المبتدأ، وإذا قدّمنا المفعول نكون قد أخّرنا الفاعل أو الفعل [2].

ورغم مخالفة هذه الظاهرة لمستوى الكلام الأصلي، فقد تكون لغرض بلاغي، أو معنى يقصد المتكلم، وفيه تجديد لشحن العواطف، لأن العبارة خالفت المعتاد، ويدل على أسبقية المراد في ذهن المبدع ونفسه، ورغبته في توصيل ما يريد للسامع ويكون عامل جذب للمتلقي، وهذه أبعاد نفسية ترتبط بتجربة الشاعر.

وهذا نص نطوّف معه ونلاحظ ظاهرة التقديم والتأخير وهو من الطويل:[3]

1 - أَمِنْ آلِ لَيْلَى بالضَّجُوعِ وأَهْلُنَا	بِنَعْفِ اللِّوَى أَوْ بالصُّفَيَّةِ عِيرُ
2 - رَفَعْتُ لها طَرْفِي وقدْ حَالَ دُونَهَا	رِجالٌ وخَيْلٌ ما تَزَالُ تُغِيرُ
3 - فَإِنَّكَ حَقّاً أيَّ نَظْرَةِ عَاشِقٍ	نَظَرْتَ وقُدْسٌ دُونَها ووَقِيرُ؟
4 - دِيَارُ الَّتي قَالَتْ غَداةَ لَقِيتُها	صَبَوْتَ أبا ذِئْبٍ وأنْتَ كَبِيرُ
5 - تَغَيَّرْتَ بَعْدِي أمْ أصَابَكَ حَادِثٌ	مِنَ الدَّهْرِ أم مَرّتْ عَلَيْكَ قُرُورُ
6 - فَقُلْتُ لَهَا فَقْدُ الأَحِبَّةِ إنَّني	حَرِيٌّ بأَرْزاءِ الكِرامِ جَدِيرُ
7 - فِرَاقٌ كقَيْصِ السِّنِّ فالصَّبْرَ إنَّهُ	لكُلِّ أُنَاسٍ عَثْرةٌ وَجُبُورُ
8 - فَأَصْبَحتُ أَمْشِي في ديار كأنَّها	خِلَافَ دِيارِ الكاهِلِيَّةِ عُورُ

(1) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، ص333-334.
(2) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: د. أحمد درويش، ص169.
(3) الديوان: 105-108.

9 -أُنَــادِي إذَا أُوفِيْ مِــن الأَرْضِ مَرْبَــاً لأنّــي سَــمِيعٌ لَــوْ أُجَــابُ بَصِــيرُ

10 -كَأَنِّي خلافَ الصارخِ الألفَ واحدٌ بــأَجْرَعَ لَــمْ يَغْضَــبْ لَدَيْــهِ نَصِــيرُ

11 -إذا كَــانَ عَــامٌ مَــانِعَ القَطْــرِ ريحُــهُ صَــباً وَشَــمالٌ قَــرَّةٌ وَدَبُــورُ

12 -وصُــرَّادُ غَــيْمٍ لا يَــزَالُ كأنَّــهُ مُــلاءٌ بأَشْــرَافِ الجِبَــالِ مَكُــورُ

13 -طَخَــافٌ يُبَــاري الــرِّيحَ لا مــاءَ تَحْتَــهُ لَــهُ سَــنَنٌ يغْشَــى الــبِلادَ طَحُــورُ

14 -فَــإِنَّ بــني لِحيَــانَ إمّــا ذَكَــرْتَهمْ نَثَــاهُمْ إذا أَخْنَــى اللِّئَــامُ ظَهِــيرُ.

ونلحظ من بداية النص تقديم شبه الجملة مع الاستفهام والتقدير" عيرٌ من آل ليلى بالضجوع "وتقديم شبه الجملة يشي بمكانة المحبوبة وأهلها في داخله، فقد صوّر مشاعره تجاه ليلى ولهفته لرؤيتها، وهذا بعد نفسي يعتمل داخله، فضحته الصياغة، فكانت أسبق من الدلالة وترجمت الإحساس والشعور تجاه ليلى، وكذا تقدم "بالضجوع" والتقدير"وأهلنا بالضجوع" وينسحب هذا على التالي من النص حيث قدم "لها" على المفعول به وكذا قدّم الظرف "دونها"على الفاعل في قوله:حال دونها رجالٌ، وهنا دليل على اهتمامه بليلى وما يمت إليها من صلة فقدم "لها على النظر لاستحقاقها هذا الترقب الذي زادت العوائق بينه وبين عير قومها، فقدم الظرف "دونها"و ازداد ت العوائق ولم تعد رجال وخيل بل غدت جبالا وبلادا وقطعانا من الغنم برمتها، ويتضح من تقدم المفعول به "أيّ نظرة"على الفعل" نظرتَ"وبتقدم الاستفهام تزداد اللهفة والحزن على مَن يحب، يكاد يصل لدرجة اليأس، كما نلحظ تقدم "غداة لقيتها "على جملة مقول القول"صبوت"التي تأخرت وطالما وُجد التقديم وُجد التأخير، وكذا في قوله"مرت عليك مرورُ"حيث قدّم الجار والمجرور على الفاعل لبيان مكابدته وتغيره تجاه ليلى، التي ذكرتْهُ بتقدم العمر، ويحاورها أن الأمر أكبر مما تتصورين، وبذا تنتهي المقدمة الغزلية الحوارية بينه وبين ليلى موليا شطر البكاء على الأحبة الذين فقدهم، وهكذا حال الناس مع

الموت، مقرراً "لكل أناس عثرةٌ وجبورٌ" كما تقدم الظرف في قوله يصف الديار"كأنها خلاف ديار الكاهلية عورُ" وتقدم أيضا الخبر على المبتدأ للتوكيد على حال الناس في هذه الدنيا، وأصبح وحيداً بعدما كان ناصروه ألفا، "كأني خلاف الصارخ الألف واحدٌ"ويتقدم الظرف "خلاف "على خبر" كأنّ"مصوراً حالة الوحدة والضعف والانهزام أمام فقد الأحبة، ويؤكد ذلك بقوله "لم يغضب لديه نصيرُ"فقد قدّم الظرف على مَن يغضبوا لفقدهم، وهم الكرام في الشتاء الشديد البرد، وأصحاب السيرة الحسنة، نخلص أن التقديم والتأخير تنوع في النص و آزر غرض الغزل من خلال الحوار الذي دار بينه وبين ليلى، وغرض البكاء على فقد الأحبة من خلال تصويره هول الفاجعة ومرارة الفقد ولواعج الأسى والحزن

ومن شواهد التقديم والتأخير هذه الأبيات وهي من الطويل:[1]

1 - ألا هَلْ أَتَى أُمَّ الحُوَيْرِثِ مُرْسَلٌ	**نَعَمْ خَالِدٌ إنْ لَمْ تَعُقْهُ العَوَائِقُ**
2 - يُرَى نَاصِحاً فيما بَدَا وإذا خَلا	**فَذلِكَ سِكِّينٌ على الحَلْقِ حَاذِقُ**
3 - وَقَدْ كَانَ لي حيناً خَلِيلاً مُلاطِفاً	**ولَمْ تَكُ تُخْشَى مِنْ لَدَيْهِ البَوَائِقُ**
4 - وكُنْتُ إذا ما الحَرْبُ ضَرَّسَ نابُها	**لِجَائِحَةٍ والحَيْنُ بالنَّاسِ لاحِقُ**
5 - وزَافَتْ كَمَوْجِ البَحْرِ تَسْمو أمَامَها	**وقَامَتْ على سَاقٍ وآنَ التَّلاحُقُ**
6 - أَنُوءُ بِهِ فيها فَيَأْمَنُ صاحِبِي	**ولو كَثُرَتْ عِنْدَ اللِّقاءِ البوارِقُ**
7 - وَلكِنْ فَتىً لم تُخْشَ مِنْهُ فجيعَةٌ	**حَديثاً ولا فيمَا مَضَى لَكَ لاحِقُ**
8 - أخٌ لكَ مأمونُ السَّجياتِ خِضْرِمٌ	**إذا صَفَقَتْهُ في الحُروبِ الصَّوَافِقُ**
9 - نُشَيْبَةُ لَمْ تُوجَدْ لَهُ الدَّهْرَ سَقْطَةٌ	**يَبُوحُ بها في سَاحَةِ الدَّار ناطِقُ**
10 - نَماهُ مِنَ الحَيَّيْنِ سَعْدٍ ومَازِنٍ	**لُيُوثٌ غَداةَ البَأسِ بيضٌ مَصَادِقُ**

(1) الديوان: ص181- 183.

11 - هُمُ رَجَعُوا بـالعَرْجِ والقَـوْمُ شُـهَّدٌ هَــوَازِنَ تَحْــدُوهَا حُمَــاةٌ بطــارِقُ.

النص في رثاء نشيبة، مسبوق بشكوى من ابن أخته خالد، الذي يظهر خلاف ما يبطن لخاله لدرجة أنه شبهه بالسكين الماضية بعد تبدل أحواله، ويقارن بينه وبين نشيبة الصادق الشهم.

والنص يبدو فيه تقدم المفعول به على الفاعل وذلك لأهمية المتقدِم "أم الحويرث"على المُرسَل"الذي جاء بصيغة النكرة وربما للحط من شأنه بدلالة تأخيره صياغة ومكانة، وليكون أقرب في التناول وذكر غدره وتلونه، حيث يبدو ناصحاً في الظاهر وسكين ماضية في الباطن والخفاء "يُرى ناصحاً... وإذا خلا فذلك سكين حاذقُ" يؤكد ذلك تقدم شبه الجملة "لي" والظرف "حيناً" على خبر كان دلالة على عهد الود والصفاء مدة من الزمن ويؤكد ذلك تقدم "من لديه "على نائب الفاعل"البوائق"مدعوماً بأسلوب النفي "لم تك تُخشى"منه أي بائقة، "وقد كان "اعترافاً بماض ملؤه الود والصفاء، ثم يميط اللثام عن مكانته في أحلك الظروف، حين اشتدّ الوغى وحمي الوطيس في قوله"وكنت إذا ما الحرب ضرّس.... والموت لاحق بالناس.... وزافت كموج البحر..... وقامت على ساق... وآن التلاحق... ثم يأتي خبر كنت في البيت السادس" أنوء به"وهذ التأخير لخبر كان ما هو إلا استغراق في تعداد مناقبه وشجاعته ومساندته في ساح الوغى، كل ذلك ليبين عهود الود والصفاء التي أعقبها بالغدر والتلون، على العكس من نشيبة الذي لم تأت منه فجيعة لا حديثاً ولا قديماً، مستخدماً "لكن "للاستدراك وعدم الإطالة مع خالد الذي يشكل محطة غير ناصعة، ويولي صوب نشيبة ذلك الفتى الذي اختطفته يد المنية يافعا "لم تخش منه فجيعةٌ" كذلك قدّم شبه الجملة "منه" للفت الانتباه إلى نشيبة وذكر الطباق بين "حديثاً وفيما مضى"ليؤكد صفاء المرثي وشهامته، ويذكره على التنكير "فتى، أخ" وأي أخ؟كل الخصال الحميدة فيه "إذا صفقته في الحروب الصوافقُ" حيث قدّم شبه الجملة "في الحروب "على الفاعل وقبله قدّم "لك" على

الصفة في قوله "أخ لك مأمون السجيات خضرمٌ " وقدّم المضاف إليه على الصفة، ليؤكد سجاياه الكريمة في أحلك الظروف، ثم يذكره صراحة ويعلن عن اسمه "نشيبة" لم توجد له الدهرَ سقطةٌ".... يبوح بها ناطق"حيث قدّم شبه الجملة على الفاعل مبينا أنه ترفع عن الصغائر والسقطات مدة حياته لأنه تربية ليوث "سعد ومازن" وهنا قدّم "من الحيين"على الفاعل "ليوث" وقدم الظرف "غداة "على الصفة "بيض، مصادق"لبيان مكانة هؤلاء الذين تربى بينهم وفي كنفهم نشيبة، فهم ردوا هوازن وكانوا حماة للديار التي ترعرع بها وعلى أرضها نشيبة.

ونلحظ مما تقدم أن التقديم والتأخير قد أكد بالمقارنة بين خالد ونشيبة من خلال ذكر المواقف ماضياً وحاضراً، حيث قارن بين خالد الحي ونشيبة الميت مؤكداً أن الذكر الحسن يتبع صاحبه حياً وميتاً، وهوى النفس لايقود إلا إلى المهالك والذكر المذموم، فخالد قابع في لاشعور الشاعر قديماً مع الود والصفاء وحديثاً مع الغدر والتلون، وبالمقابل نشيبة يشغل حيزاً غير قليل من تفكير ومشاعر الشاعر، لكن بكل الشهامة والشجاعة والصدق والرجولة.

ب - الذكر والحذف:

- **الذكر:** هو الأصل في الكلام، وما سواه تغييب لعنصر من عناصر التعبير لدفقة شعورية، أو لقلة الصبر، أو للتشويق فالحذف يقوي الإيحاء وينشط خيال المتلقي، ويكون لقرينة دالة على المحذوف أوترجيح الحذف في السياق.[1]

ومن شواهد الذكر، قوله لأم عمرو، وأرسلت تسترضيه من الطويل:[2]

(1) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، ص322.
(2) الديوان: ص96-97.

1 - تُريـدينَ كَيمـا تجمعِـيني وخالـدا وهـلْ يجُمـعُ السيفانِ ويحَـكِ في غِمـدِ

2 - أخالـدُ مـا راعيـتَ مـن ذي قرابـةٍ فتحفَظَنِـي بالغيـبِ أو بعضِ مـا تُبـدِي

3 -دعـاكَ إليهـا مقلتاهـا وجيـدُها فملـتَ كمـا مـالَ المحـبُ علـى عَمْـدِ

4 -وكنتَ كرَفراقِ[1] السرابِ إذا جَرى لقـومٍ وقـد بـاتَ المطـيُّ بهـم يخْـدي

4 - فأقسـمتُ لا أنفـكُ أحـذو قصـيدةً تكـونُ وإياهـا بهـا مـثلاً بَعْـدِي

حركة النص لم تخرج عن الذكر في إطار مثلث، جمع الشاعر وخالدا وأم عمرو، من خلال ضمير المتكلم الذي يعود حصراً على الشاعر في قوله:"تجمعيني، تحفظني، أقسمت، لا انفك، أحذو، بعدي".

وكذا ضمير المخاطب المؤنث في قوله: "تريدين، تجمعيني، ويحك"وضمير الغائب الذي يعود أيضا على المرأة "مقلتاها، جيدها، إياها"والذكر يقوم على علاقة قد تشي بود أو حب للضمير "هي"والعتاب لصاحبي الضميرين "هي وهو" والذكر مصدره المتكلم "الشاعر"حيث أحضر "هو وهي"من خلال أفعال وصفات نُسبت إليهما ولم يُحضرهما حضوراً فعلياً، ولكن النصَ مشدودٌ إلى الواقعية على نحو متين باعتبار ذكر الاسم العلم"خالد"والحذف موطنه الذكر ذاته في مستوى الضميرين هو وهي"، فالضميران حاضران من خلال صفات وأفعال نسبهما الشاعر"المتكلم" إليهما وهذا الاتهام أو النسبة قد تخفي وجها آخر للواقع، لأن الخبر مصدره واحد والتهمة مصدرها واحد"المتكلم، الشاعر".

وأجمل الشاعر صاحب الاتهام، التهمة الموجهة إلى خالد في فعل" ملت" والميل تهمة معنوية لامقياس لضبطها، فلا نجد تفاصيل تفضح هذا الميل لتخلع عليه ثوب التهمة وتؤكدها.

كما ذكر الشاعر اسم "خالد "صراحة في البيت الأول والثاني، ومرة

---

(1) الرقراق: الجاري.

بطريقة التلميح حيث جعله سيفاً اعترافاً وإنصافاً له مستخدماً الاستفهام الدال على استحالة الجمع بين السيفين، فهو يذكر خالدا صراحة ومرة يشير إليه بالسيف، وفي البيت الثاني يذكر خالدا صراحة أيضاً معاتباً لائماً مقرعاً على الخيانة وعدم حفظ الود، ولم يذكر الشاعر اسمه إلا مقترناً بخالد في قوله" السيفان" ومرة بالضمير العائد عليه، نلحظ بعد ذكر خالد مرتين صراحة، يذكره بالضمير وهو أقوى المعارف.

وكذلك تلك المرأة لم يذكرها إلا في الضمائر العائدة إليها"تريدين، ويحك، مقلتاها، جيدها، إياها"كل ذلك لتعرية خالد الذي لم يحفظ الود والإخاء، مشاركة مع المرأة التي لم يذكرها صياغة، إذاً جاء الذكر لدعم الغرض الذي يريده الشاعر، في فضح ما قام به خالد وأم عمرو، والذكر يأتي لتعرية أو تشهير كما شهّر الشاعر بخالد وصاحبته، كما نلحظ في الأبيات ثنائية قامت على الاتصال والانفصال بين أركان المثلث، فقد كانت العلاقة بين الشاعر وخالد علاقة اتصال ثم غدت علاقة انفصال بعد أن ولى خالد شطر تلك المرأة، ثم نجد العلاقة بين الشاعر والمرأة علاقة اتصال واستقرار ثم تحولت إلى علاقة توتر و انفصال يفضحها العتاب بعد ظهور خالد الذي وتّر علاقته بالشاعر وفضّل العلاقة مع تلك المرأة

وفي إطار ثنائية الذكر والحذف نلحظ أن ظاهر النص يصنفه ضمن العتاب المهدد بالهجر ولكنه رغم ذلك مازال الشاعر ينبض حباً وتغزلاً بالمرأة المذكورة في حديثه عن" مقلتيها وجيدها "وهما العنصران اللذان وجها الدعوة لخالد إلى رحاب الافتتان بهذه المرأة، ومعجم الفتنة خالٍ تماماً من دعوة صريحة من المرأة تفرغُ فعل "تجمعيني" من عنصر القصد والعمد المنسوب إلى المرأة، فالذكر في هذه الأبيات مصدره واحد"الشاعر، ضمير المتكلم" وحرص المتكلم على وضع نفسه موضع المعتدى عليه" المظلوم، وكال التهم للضميرين الآخرين الحاضرين

جامعاً بينهما في علاقة يواصل وانسجام، ومُصدِعاً جسر العلاقة بينه وبينهما، ولكن تغييب الضميرين "هي وهو" وسيطرة ضمير المتكلم على إصدار التهم والمحاكمة قد تجعل الأبيات وإن دلت في ظاهرها على إعلان الانفصال بين ضمير المتكلم والضميرين الآخرين، فإنها بناءً على استئثار ضمير المتكلم بكيل التهم والعتاب، قد تكون إعلان رجاء في تمتين الاتصال بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب المفرد والمؤنث"أنا وهي"في ظل شبهة ألمت بالعلاقة، وقد تكون هذه الشبهة لا أساس لوجودها فعلا في الواقع، وبذلك نستطيع القول:إذا كان الذكر إعلان تصدع ينذر بالانفصال فإن الحذف إيحاء بريب وشك يؤكد حبّاً ويبثّ رغبة بالاتصال أو إعادة الاتصال، ونستطيع التمثيل لذلك:

الذكر.........الحب... هي.

الذكر........ العتاب... هو.

العتاب... هي.

وقال أبو ذؤيب أيضاً، وقد كان خالد مريضاً، فعطف عليه للرحم. من الطويل[1]:

1 - ألا ليت شعري هل تنظَّرَ خالدٌ عِيادي[2] على الهجرانِ أم هو يائسُ

2 - فلوْ أنّني كنتُ السّليمِ[3] لعُدْتني سريعاً ولم تحبسكَ عنّي الكوادسُ

3 - وقدْ أكثرَ الواشونَ بيني وبينهُ كما لم يغِبْ عن غيِّ ذُبيانَ داحس

4 - فإنّي على ما كنتَ تعْلَمُ بيننا وليدَيْنِ حتّى أنتَ أشمطُ عانِسُ

---

(1) الديوان: ص132-133.

(2) عِيادي: إتياني.

(3) السَّليم: اللَّديغ.

5 - **لشانِئِهِ[2] طُولُ الضَّراعةِ[3] منهُمُ   وداءٌ قــد أعيــا بالأطبَّـــةِ نـــاجسُ[1]**

نستطيع القول: إن حضور الاسم وخاصة العلم يشحن النص بالواقعية، ويجعل الشعر جزءاً من الحياة اليومية للمتكلم، فكأن الشعر في حدّ ذاته أسلوب حياة.

نلحظ أن الذكر مصدره الشاعر "أنا" وخالد الذي جاء ذكر اسمه صراحة، ثم جاء بصيغة الضمير الغائب "هو" الذي يصوره أنه يائس ولديه مبرر للهجر، لأنه في موقع الاتهام، فحاله عدم انتظار لزيارة المتكلم، ونلحظ ذكر الضمير "أنا" "وهو" والحديث عن خالد بضمير الغائب قد يشي بقطيعة بين "أنا "و"هو"ثم يتحول الحديث بأسلوب شرط غير جازم، وعكس للواقع وتخيل أن المريض هو المتكلم، فالنتيجة أو المتوقع أن يزوره "هو"مستخدما لام التوكيد في جواب "لو"إضافة إلى التأكيد ب"سريعا"التي تدل على يقين وجزم بسرعة الزيارة والاستجابة من قِبل "هو"ويؤكد مرة أخرى بأسلوب النفي "لم تحبسك عني"وما اليقين بهذا إلا لأرض خصبة بالود والوفاء بين "أنا وهو" وتبرئة ساحة المتكلم من أي ذنب في حق خالد، فهو متأكد من زيارته لأن" أنا " غير مذنب، وهاهو استخدام ضمير المخاطب"لعدتني، لم تحبسك"بتقدير الضمير "أنت"وقبل ذلك كان الضمير للغائب " أم هو يائس" هاهو يستحضره ويجعله مخاطباً بصيغة "أنت"وما سبب الجفاء والفجوة إلا الوشاة وها هو المتكلم يستحضرهم ذاكراً دورهم وحضورهم الفتنة، كحضور داحس جهالة وغيَّ ذبيان، ونجد حضور "هم وأنا وهو "والضمير" هم" كان صانع الفجوة بين خالد والشاعر "المتكلم والغائب مرة والمخاطب مرة ثانية، لكنه يعود ويسترجع الماضي ويتجاوز أقوال الوشاة مذكراً المخاطب "خالد"به ويجمع بينه وبين خالد بضمير "نحن "في قوله " فإنِّي على ما كنتَ تعْلَمُ" بيننا " نلحظ الضمير في الظرف"

---

(1) الناجِسْ: الداء الذي لا يبرأ، أي الشديد الخبيث.
(2) لشانئه: أي لمن يَشْنَؤهُ.
(3) الضراعة: الخضوع.

بيننا" فقد أحضر "أنا وأنت وهم"لكنه تجاوز الوشاة وغلّب "نحن"وما تحمل من الوداد والصفاء من الولادة حتى بلغا من الكبر عتياً، يعود إلى الغائب"هو"ويدعو على مُبغضِه بداءٍ لابرء منه، وبالصغار والذلة، يتجلى ذلك في "منهم" ويقصد الوشاة، ونخلص إلى أن الذكر صوّر لنا الأحداث متسارعة ما قبل الوشاة وما بعدهم، مع الإلحاح على عهد من الصفاء والوداد قبل "هم" وهنا يبدو أن المتكلم بشوق لعيادة "هو" وما تنقله بين الضمير الغائب والمخاطب إلا تردد بين الماضي والحاضر، ومحاولة إلباس الحاضر ثوب الماضي الناصع.

إذن لعبت الضمائر على مستوى الذكر دورا بارزاً وحاسماً في نسج خيوط الموضوع الذي تناوله المتكلم. فكان تردده بين " أنا وأنت وهو ونحن " انعكاساً لتردد خفي، ظاهر بين زمنين حاضرين هما: الحاضر والماضي بل لقد كان الحاضر نفسه حاضرا ظاهرا زيفه " ضمير هم " الوشاة، وحاضراً خفياً أثبت المتكلم حقيقته واستمراره من خلال المزج الذي أحدثه بين" الأنا والأنت والهو" لتتحد في ضمير واحد هو" نحن" من خلال " بيننا و وليدين " فكان هذا التمازج الأخير بين الضمائر نسفاً للموجود وتأسيساً للمنشود، موجود قائم على التقصير والتجاهل، ومنشود ينبض وصلاً وتواصلاً.

والظاهر أن المتكلم أبى لنصّه أن يشكو نبضة شك وريبة فكان الذكر بالعلمية" خالد " في أول الأبيات تأكيدا لما جاء في البقية. حتى أضحى النّص أشبه ببيان رسمي جمع بين الواقع الظاهر وتحليله وتعليله وتبريره للكشف عن واقع آخر خفي.

- **الحذف:**

ومن الشواهد على الحذف هذه الأبيات:[1]

1 - أَمِـنْ آلِ لَيْلَـى بالضَّـجُوعِ وأَهْلُنَـا	بِنَعْــفِ اللِّــوَى أَوْ بالصُّــفَيَّةِ عِــيرُ
2 - رَفَعْتُ لها طَرْيِفِ وقدْ حَالَ دُونَهَا	رِجَــالٌ وخَيْــلٌ مَــا تَــزَالُ تُغِــيرُ
3 - فَإِنَّـكَ حَقّـاً أيَّ نَظْـرَةِ عَاشِـقٍ	نَظَــرْتَ وقُــدْسٌ دُونَهــا وَوَقِــيرُ؟
4 - دِيَـارُ الَّـتي قَالَـتْ غَـداةَ لَقِيْتُهـا	صَــبَوْتَ أبــا ذِئْــبٍ وأنْــتَ كَــبِيرُ
5 - تَغَيَّـرْتَ بَعْـدِي أمْ أصَـابَكَ حَـادِثٌ	مِــنَ الــدَّهْرِ أم مَــرّتْ عَلَيْــكَ قُــرُورُ
6 - فَقُلْـتُ لَهَـا فَقْـدُ الأَحِبَّـةِ إِنَّـني	حَــرِيٌّ بــأَرْزاءِ الكِــرامِ جَــدِيرُ
7 - فِرَاقٌ كقَيْصِ السِّنِّ فالصَّبْرَ إِنَّهُ	لِكُــلِّ أُنَــاسٍ عَثْــرةٌ وَجُبُــورُ

وهذه أبيات يتغزل الشاعر بليلى، ذاكرا معاناته وترقبه والعوائق التي حالت بينه وبينها، وكما نلحظ الذكر، نلحظ الحذف الذي أدى دوراً متسارعاً وصولا إلى الفكرة المبتغاة، وهي الرثاء للأحبة الذين افتقدهم.

ومن مواطن الحذف في الأبيات قول الشاعر "ديار التي... "حيث حذف المبتدأ والذي يمكن تقديره "تلك أو هذه" على اعتبار الجملة الاسمية، أو " أذكر أو أقصد أو أخص أو أعني " على اعتبار الجملة الفعلية، نلحظ أن الحذف سواء كان التقدير جملة اسمية أو فعلية أسهم في تسريع الأحداث وكأن الشاعر في عجلة من أمره يريد الوصول إلى تصوير لواعج فراق الأحبة الذين قضوا، كما نلحظه في قوله "فقلت لها: فقد الأحبة... "حيث حذف "المصيبة "على تقدير الجملة الاسمية، أو "أصابني أو آذاني أو غيرني "لأنها اتهمته بالتغيّر في أحواله، أو فقد الأحبة بدلني أو غيرني "إذاً يبرر لها تغيره من جراء الفقد الذي يميط اللثام عنه أكثر وصراحة بكلمة "فراق"فهو يركز على الفقد والفراق، وفي موطن آخر "فراق كقيص السّن "والتقدير الأمر فراق

---

(1) الديوان: ص105-106.

أو هو فراق، فالفراق قابع في لاشعوره، وإن غاب صياغة، فهو معلوم لاحاجة لذكره، واكتفى بالخبر للعلم بالمسكوت عنه، إذا علة ومرض ومعاناة، والدواء هو الصبر كما في قوله"فالصبر"فهو العلاج والدواء الشافي للفقد والفراق، وهنا استخدم الإغراء حيث حذف الفعل "اصبر وفاعله أنت وذكر المفعول به المنصوب على الإغراء، وهذه المواطن للحذف جاءت لتمهد وتسرّع عملية التخلص من الغزل إلى الرثاء لمن فقدَ مُصبرا نفسه على الفقد والفراق، ونلحظ كثافة وتركيزاً في الكلام واختصاراً يفضي إلى الغاية.

ومن شواهد الحذف من الطويل:[1]

4 -ثلاثةَ أحوالٍ فلمّا تجرَّمتْ عليـنا بهُونٍ واستحارَ شبابُها

5 -عصاني إليها القلبُ إنّي لأمره سميعٌ فما أدري أرشدٌ طلابُها

نلحظ الحذف في البيت الأول فقد نصب "ثلاثة" دون ذكر العامل، وكأنه خشي أو خاف ذكره، وربما يريد أن يقول "خشيت أو خفت أو داريت"بعلاقتي مع أسماء هذه الأحوال الثلاثة، ولما انقضت وزالت هذه الموانع عصاه القلب، كذلك نلحظ حذفا في قوله "فما أدري أرشد طلابها "والتقدير "أم غيٌّ "فحذف الغي أو سكت عنه مغبة أن يكون ما وقع به الضلال لا الرشد.

وفي النص نفسه:

9 -عقارٌ كماءِ النيءِ ليستْ بخمطةٍ ولا خَلَّةٍ يكوي الشُّروبُ شِهابُها

ويسترسل في وصف الخمر والخمَّار ومعاقرتها إلى أن يصل إلى السؤر البقية المتبقية منها، ويصفها بماء تقطّر من لحم لم ينضج بعد، فهي لاحامضة من طول تركها ولا خلة جاوزت القدر المطلوب ولا كوت شاربيها، فقد سكت عنها في مطلع البيت حيث التقدير "هي أو إنها خمر عقار".

---

(1) الديوان: ص28.

ومثله هذا البيت من المتقارب:[1]

ثلاثــــاً فلمَّـــا اســــتُحيل لرَّبـــا بُ واســـتجمعَ الطِّفْــلُ فيـــه رُشُــوحاً

والتقدير" استمر الهطول " حتى تجمع السحاب الصغير مع الكبير ومرته ريح الجنوب، وهنا يصور غزارة المطر وزيادة حجم السحب، فسكت عن المدة التي استمر الهطول فيها كي يشدّ السامع ويجعله في ترقب ومتابعة.

ج - القصر:

وللقصر طرق منها: العطف، والنفي والاستثناء، وإنما، والتقديم، واختيار أداة القصر يقوم على أساس رئيس، وهو دلالتها على الإثبات وعلى النفي في آنٍ واحد، أي: إثبات جزء من المعنى ونفي جزء آخر غير مطلوب منه، وهناك مجال للاختيار من بين أدوات القصر، فكل أداة لها خصوصية في أداء نوع معيّن من المعاني في مجال الإثبات والنفي، فبين هذه الأدوات فروق دقيقة، فأداة النفي والاستثناء تناسب التعبير عن معنى ينكره المخاطب أو يشك فيه، أو معنى معلوم ينزّل منزلة الأمر المنكر المجهول، و" إنما "تستعمل في المعنى الذي لا ينكره المخاطب ولا يدفع صحته ولا يحتاج إلى كثير تأكيد، أو ما ينزَّل هذه المنزلة، كالتذكير بأمر معلوم، والسر في هذا الفرق بين "إنما" والنفي والاستثناء أن عناصر النفي والإثبات في إنما غير مستقلة أو ظاهرة، وإنما متضمنة داخلها، وليست في قوة العناصر الظاهرة في "ما" و"إلا" أو النفي والاستثناء عمومًا، وهناك القصر بحروف العطف "لا وبل ولكن"، ومجال استعمالها: ردّ وهم معيّن وقع فيه السامع أو يبدو من أفعاله أنه يقع فيه، فحينئذٍ يُرد هذا الوهم بالنص الصريح عليه، ثم إتباعه بالوصف الصحيح أو الموصوف الصحيح.

---

(1) الديوان: ص57.

هذه أبيات من الطويل:[1]

7 - فَشَـــأْنكها إنّــــي أمــــينٌ وإنَّــــني إذَا مـــا تَحـــالَى مِثْلُهـــا لا أطُورُهـــا

8 - أُحَـــاذِرُ يَوْمـــاً أَنْ تَـــبِينَ قَـــرِينَتي وَيُسْـــــلِمِهُا إخْوانهـــا ونَصِـــــيُرهَا

9 - ومـــا أنْفُـــسُ الفِتْيَـــانِ إلا قَـــرَائِنٌ تِـــبينُ ويَبْقَـــى هَامُهـــا وَقُبُورْهـــا

10 - فَنَفْسَكَ فاحْفَظْها ولا تفْشِ للعِدَى مِـنَ السِّـرِّ مـا يُطْـوَي عَلَيْـه ضَـمِيرُها

11 - وما يَحْفَظُ المَكْتُومَ من سِرِّ أمْرِهِ إذا عُقَـدُ الأسَـرارِ ضَـاعَ كَبيُرهـا

12 - مِـنَ القَـوْمِ إلا ذو عَفـافٍ يُعينُـهُ علـى ذاك مِنْـهُ صِـدْقُ نَفْـسٍ وَخيرُهَـا.

هذه الأبيات من قصيدة يصور الشاعر حال ابن أخته "خالد"حين كان يرسله إلى أم عمرو، لكن السّفه عصف برأس خالد وأم عمرو وخانا الأمانة، وصور الشاعر ابن أخته ببعير لا يعرف ما حمل، وأم عمرو بأرض كثرت خيراتها وتغري من حضر وجاء، ويصف نفسه "إني أمين " وما هذا إلا غمز ولمز وتعريض بخالد وصاحبته، وأنتما ألزما الغدر الذي غدرتما، فالموت قادم في نهاية المطاف والجزاء من جنس العمل، والذكر هو الباقي "وما أنفُس الفتيان إلا قرائن" إذن الأنفس قرائن بالأجساد وستفارقها لامحالة وهنا عزف الشاعر على وتر الروحانيات علّ خالد يرعوي عن سفهه وجهالته، خيرا بخير وشرا بشر، وأسلوب القصر يجلي هذه الحقيقة، وبهذا يحثّ خالدا على تجنب السّفه، والتزام الخلق الرفيع، وعدم التفريط موصيا إياه صراحة بحفظ نفسه"فنفسك فأحفظها"أمر صريح وحقيقة ماثلة أمام العين، فقد قدّم ماحقه التأخير لأهمية هذه الوصية، وأهمية حفظ السر، ويلي ذلك أسلوب قصر أداته النفي والاستثناء، أن حفظ الأسرار من شيم الكرام "إلا ذو عفاف" صادق النفس فيه خير كثير، والشاعر عمد إلى تنزيل المخاطب منزلة المنكر الشاك، مع عِلم المخاطب بها إلا أنه تعامى عنها ولم يعرها اهتماماً، والشاعر

(1) الديوان: ص125-126.

أراد التأثير في السامع لإرساء قيمة الأمانة وحفظ السّر، في ثوب الحكمة التي ترقى لمستوى الأدب الإنساني الخالد.

ومن شواهد القصر:من الوافر:[1]

وأنْ لا غـــوثَ إلاّ مرهفـــاتٌ مســـيرةٌ وذو زُبـــرٍ خشـــيبُ

أراد أن يؤكد أن الغوث والعون في ساحة الوغى إلا طوال النصل رقيقة، والسيوف المرهفة البتارة، وهي وسائل تعين على مواجهة العدو.

وهذا شاهد آخر من الطويل:[2]

فقلـتُ لقلـبي يـا لـكَ الخـيرُ إنّمـا يـدليك للمـوت الجديـدِ حِبابُهـا

أسلوب قصر أداته "إنما"للتوكيد على أن حبّها ومودتها ترديك المهالك، ثم قدم "للموت الجديد "على الفاعل ليؤكد الحقيقة، كأنه ينذر قلبه من الهلكة.

ومن شواهد القصر أيضاً:

هـل الـدّهْر إلا ليلـةٌ ونهارُهَـا وإلا طُلُـوعُ الشَّـمسِ ثُـمَّ غيارُهَـا

حمل الاستفهام هنا معنى النفي والتقدير "ما الدهر إلا ليلة " وجاء أسلوب القصر هنا بالنفي والاستثناء، ليؤكد حقيقة الدهر عند كل مَن يسمع ويتكلم مؤكداً تصاريف الدهر وتقلباته وأحواله، مفسراً ذلك بتعاقب الليل والنهار وطلوع الشمس وغيابها، بأسلوب قصر من أقوى أنواع القصر بعد العطف، ويستخدم هذا الأسلوب في ترسيخ وتأكيد ما يُنكر أو يُجهل، ولكن هل هناك من يجهل حقيقة الدهر؟ ولمَ لجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب؟ الجواب لا أحد يجهل حقيقة الدهر وتقلباته، لكن الشاعر عمد إلى نزع أدنى شك إن وجد حول هذه الحقيقة الناصعة والمآل الذي ينتظره الأحياء.

---

(1) الديوان: ص24.
(2) الديوان: ص29.

د - الروابط بين الجمل:

كثيرة الروابط التي توفر التماسك في النصوص، منها النحوية والزمنية والدلالية والتكرار والحذف وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة والتعريف والتسلسل في المعنى والنسق السردي والوزن والقافية، ونقتصر على الروابط بين الجمل، وهذه أبيات من العينية نلحظ الروابط فيها بين الجمل[1]، من الكامل:

أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ	**مِثلُ القَناةِ وَأَزعَلَتهُ الأَمرُعُ**
بِقَرارِ قيعانٍ سَقاها وابِلٌ	**واهٍ فَأَثجَمَ بُرهَةً لا يُقلِعُ**
فَلَبِثنَ حيناً يَعتَلِجنَ بِرَوضَةٍ	**فَيَجِدُّ حيناً فِي العِلاجِ وَيَشمَعُ**
حَتّى إِذا جَزَرَت مِياهُ رُزونِهِ	**وَبِأَيِّ حينِ مِلاوَةٍ تَتَقَطَّعُ**
ذَكَرَ الوُرودَ بِها وَشاقى أَمرَهُ	**شُؤمٌ وَأَقبَلَ حَينُهُ يَتَتَبَّعُ**
فَافتَنَّهُنَّ مِنَ السَواءِ وَماؤُهُ	**بِثرٌ وَعانَدَهُ طَريقٌ مَهيَعُ**
فَكَأَنَّها بِالجِزعِ بَينَ يُنابِعٍ	**وَأُولاتِ ذي العَرجاءِ نَهبٌ مُجمَعُ**
وَكَأَنَّهُنَّ رَبابَةٌ وَكَأَنَّهُ	**يَسَرٌ يُفيضُ عَلى القِداحِ وَيَصدَعُ**
كَأَنَّما هُوَ مِدوَسٌ مُتَقَلِّبٌ	**فِي الكَفِّ إِلّا أَنَّهُ هُوَأَضلَعُ**
فَوَرَدنَ وَالعَيّوقُ مَقعَدَ رابِىءِ الـ	**ضُرَباءِ فَوقَ النَظمِ لا يَتَتَلَّعُ**
فَشَرَعنَ فِي حَجَراتِ عَذبٍ بارِدٍ	**حَصِبِ البِطاحِ تَغيبُ فيهِ الأَكرُعُ**
فَشَرِبنَ ثُمَّ سَمِعنَ حِسّاً دونَهُ	**شَرَفُ الحِجابِ وَرَيبَ قَرعٍ يُقرَعُ**
وَنَميمَةً مِن قانِصٍ مُتَلَبِّبٍ	**فِي كَفِّهِ جَشءٌ أَجَشُّ وَأَقطُعُ**
فَنَكِرنَهُ فَنَفَرنَ وَامتَرَسَت بِهِ	**سَطعاءُ هادِيَةٌ وَهادٍ جُرشُعُ**

---

(1) الديوان: ص146-159.

فَــرَمى فَــأَنفَذَ مِــن نَجــودٍ عائِـــطٍ	سَــــهماً فَـــخَرَّ وَريـــشُهُ مُتَصَـــمِّعُ
فَـــبَدا لَـــهُ أَقـــرابُ هـــذا رائِغــاً	عَــجِلاً فَــعَيَّثَ فِي الكِنانَــةِ يُرجِـــعُ
فَــرَمى فَــأَلحَقَ صــاعِدِيّاً مِطحَـــراً	بِالكَشــحِ فَاِشــتَمَّلَت عَلَيــهِ الأَضــلُعُ
فَأَبَـــدَّهُنَّ حُـــتوفَهُنَّ فَـــهارِبٌ	بِذَمـــائِهِ أَو بـــارِكٌ مُـــتَجَعجِعُ

الفاء:

الأبيات تصور الحمار الوحشي وأتنه في معركة مع الصياد انتهت بمصرع الحمر الوحشية، ونلحظ وفرة الروابط بين الجمل، ولكن قصب السبق حازته الفاء، التي تدل على الترتيب والتعقيب للأحداث دون فاصل زمني، مما يبعث الاتساق الترابط في السياق بحيث تتسارع الأحداث على مسرح الحياة بإيقاع متتابع متسارع، كما نلحظ الوصل **بالواو** التي تفيد مطلق الجمع بين المتعاطفين، مما يؤدي إلى حركة منسجمة داخل السياق.

ومن خلال الملاحظة نستطيع تقسيم الأبيات إلى زمن ما قبل الصياد، وزمن ما بعد الصياد.

زمن ما قبل الصاد	زمن ما بعد الصياد
فأثجم ، فلبثن ، فيجدّ فافتنهن، فكأنها ، فوردن فشرعن، فشربن	فنكرنه، فنفرن، فرمى، فأنقذ، فخّر، فبدا ، فعيث، فرمى، فألحق، فاشتملت فأبدهن، فهارب

وردت الفاء 8 مرات في 12 بيتاً. . وردت الفاء 12 مرةً في 5 أبيات وردت الفاء في المقطع الأول 8 مرات حيث كانت الحمر الوحشية مطمئنة، ترعى وتمرح، حيث الخصب والماء والمرعى الذي يدل على النماء والحياة في تلك الرقعة التي تشغلها الأتن مع حمارها سارحة راعية بكل مرح، إلى أن تنامى لسمعها صوت الصياد الذي سيرسل لها الموت، جاء حرف الفاء لربط الجمل ومن ورائها الأحداث، فقد أسهمت الفاء مع الأفعال بعدها في الربط بين هذه الأحداث وإظهار تتابع وتوالي الأحداث على خشبة المسرح، لكنها أحداث مليئة بالحركة والحياة من خلال "أكل الجميم، .. أزعلته الأمرع... سقاها وابل... ماء... وردن... شربن... شرعن... "الحياة التي تجلت في روضة مليئة بالماء والكلأ، وصولاً إلى المشهد الثاني حيث سمعت صوتاً ينبئ بالخطر إنه الصياد الذي يحمل معه الدم والموت والفناء، من خلال معجم احتشدت فيه ألفاظ الموت والقتل "سمعن حسا... ريب قرع.. نميمة... قانص..... نفرن... رمى... حتوف... "جاء الرابط بين الجمل "الفاء" متناسباً طردا مع الأحداث التي تصور مشهداً مسرحياً مفعماً برائحة الدم، حيث وردت 12مرةً في خمسة أبيات وما تفسير ذلك إلا أن الحركة والجلبة التي أحدثها حضور الصياد تنذر بالخوف من الموت المصحوب بالفزع والهلع والخوف والاستجابة السريعة الخاطفة للأحداث المتوافقة مع الانفعالات والهواجس، استطاعت الفاء الإسهام في رصد وتصوير المشاهد التي وُجدت في الطبيعة والتي تشكل انعكاساً في داخل الشاعر الذي يخشى الموت الذي هو نهاية الأحياء، وكلما وُجدت المشاهد المتحركة حضرت الفاء الدالة على سرعة وتسارع للأحداث ونلحظ ذلك في مقاطع العينية التي تناولتها بالدراسة في بداية البحث، إذن الفاء دلت على سرعة قدوم الموت وأدواته مهما تنوعت.

الواو:

وفيما يلي نرصد ورود حرف الواو كرابط بين الجمل:

قبل الصياد	بعد الصياد
وطاوعتـــه، وأزعلتـــه، ويشـــمع، وبأيٍّ، وشاقى وأقبـــــل، وعانــــــده، وأولات، وكأنهن، وكأنه، وكأنه ويصـــدع، وكأنمـــا، وريـــب، ونميمة، وأقطع	وامترست، وهاد،

وردت الواو16مرةً في 12 بيتاً قبل الصياد ووردت مرتين بعد الصياد في خمسة أبيات الواو تدل على مطلق الجمع بين المتعاطفين، وعلى العكس من الفاء فقد كثر استخدام الواو قبل حضور الصياد، وقل حضور الواو بعد حضور الصياد.

إذن قبل حضور الصياد كانت الحمر الوحشية ترتع وتلعب في روضة غنّاء، حيث الحياة والنماء وأسباب العيش الكريم، ومهمة الواو كانت الربط بين الجمل التي تعجّ بالرعي والورد المفعم بالحركة، وقلّ ورود الواو بعد حضور الصياد لأنه يحمل معه الخوف والفزع المؤدي للموت، مما جعل الحمر الوحشية تلازم الهدوء الحذر المتوجس المفعم بالترقب والخيفة من الصياد الذي قد يرسل أدواته حاملة الموت والدم.

وهذه أبيات من العينية نلحظ وفرة الرابط بين الجمل "الفاء":

36 -وَالـدَهرُ لا يَـبقى عَلـى حَدَثانِـهِ شَـــبَبٌ أَفَـــزَّتهُ الـــكِلابُ مُـــرَوَّعُ

37 -شَعَفَ الكِلابُ الضارِياتُ فُؤادَهُ فَـــإِذا يَـــرى الصُـــبحَ المُصَـــدَّقَ يَفــزَعُ

38 -وَيَـعودُ بِـالأَرطى إِذا مــا شَفَّــهُ قَـــطرٌ وَراحَـــتهُ بَـــليلٌ زَعـــزَعُ

39 -يَـرمي بِـعَينَيهِ الـغُيوبَ وَطَرفُـهُ مُـغضٍ يُـصَدِّقُ طَرفُـهُ مـا يَسـمَعُ

40 -فَـغَدا يُـشَرِّقُ مَـتنَهُ فَـبَدا لَـهُ أَولـى سَـوابِقَها قَـريباً تـوزَعُ

41 -فَـاِنصاع مِـن فَزَعٍ وَسَدَّ فُروجَـهُ غُـبرٌ ضَـوارٍ وافِـيانِ وَأَجـدَعُ

42 -فَـنَحا لَـها بِـمُذَلَّقَينِ كَـأَنَّمـا بهمـا مـن النَّضـحِ المُجـدّع أيـدعُ

43 -يَنـهَسنه وَيَـذُودهن وَيَـحتَمي عَـبلُ الـشَوى بِـالطُرَّتَينِ مُوَلَّـعُ

44 -حَتّى إِذا اِرتَدَّت وَأَقصَدَ عُصبَـةً مِـنها وَقـامَ شَـريدُها يَتَضَـرَّعُ

45 -فَكَـأَنَّ سَـفّودَينِ لَمّـا يُـقتَرا عَـجِلا لَـهُ بِشَـواءِ شَـربٍ يُنـزَعُ

46 -فـدنا لـه ربُّ الكـلابِ بكفِّـهِ بـيض رهـاب ريشـهن مقـزع

47 -فـرَمى لِـيُنقِذَ فَـرَّها فَهَوى لَـهُ سَـهمٌ فَـأَنفَذَ طُـرَّتَيهِ الـمِنزَعُ

48 -فكَبا كَما يَكبو فَنيقٌ تـارِزٌ بِـالخُبتِ إِلّـا أَنَّـهُ هُـوَ أَبـرَعُ[1]

نلحظ وفرة في استخدام" الفاء"من بداية المقطع في قوله"فإذا. . فغدا. . فانصاع. . فنحا. . فكأن. . فدنا. . فرمى. . فهوى. . فأنفذ. . فكبا"ونلحظ وفرتها في نهاية المقطع عند احتدام المعركة بين الثور وكلاب الصياد، فجاءت متصاعدة كتصاعد المشهد، بدت بطيئة ثم تكاثفت وتسارعت كسرعة جري الثور الذي يواجه الكلاب التي أطلقها الصياد مؤازراً لها مدافعا عنه ضد قوة الثور الذي كاد أن يغلب كلاب الصياد لتمسكه بالحياة، وهو الذي يمثل عنصر الحركة والنماء والحياة التي يتشبث بها الأحياء، وربما كان الشاعر ممن تعلق بها وهو المجرب المفجوع، أما الكلاب والصياد فهم من أدوات الموت، بل الموت والنهاية المحتومة للأحياء.

وردت الفاء أربع مرات قبل ظهور الكلاب"فإذا يرى، فغدا يشرق،

(1) شرح أشعار الهذليين: للسكري، ص 26-32، وانظر أيضاً: ديوان أبي ذؤيب، تحقيق: أنطونيوس بطرس، ص160-165.

فبدا له، فانصاع "وتكاثف استخدامها بعد ظهور الكلاب والصياد"فنحا، فكأن سفودين، فدنا، فرمى، فهوى، فأنفذ، فكبا"جاءت الفاء سبع مرات لتدلَّ على سرعة الأحداث وتتابعها في مشهد مسرحي متحرك توافر له عنصر الزمان والمكان والشخوص، لكن الجولة انتهت وغلب الموت عناصر الحياة.

هـ - الجملة الحالية:

قال أبو ذؤيب في الغزل من الكامل:[1]

1 -يَا بَيْتَ دَهْمَاءَ الّذي أَتَجَنَّبُ	**ذَهَبَ الشَّبابُ وحُبُّها لا يَذْهَبُ**
2 -مَالي أَحِنُّ إذا جِمَالُكِ قُرِّبَتْ	**وأَصُدُّ عَنْكِ وأنْتِ منِّي أَقْرَبُ؟**
3 -للهِ دَرُّكِ ! هَلْ لَدَيْكِ مُعَوَّلٌ	**لِمُكَلَّفٍ أَمْ هَلْ لِوُدِّكِ مَطْلَبُ؟**
4 -تَدْعُو الحمَامَةُ شَجْوَها فتهيجُني	**وَيُروحُ عازبُ شَوْقيَ المُتَأَوِّبُ**
5 -وأَرَى البِلاَدَ إذا سَكَنْتِ بِغَيْرِها	**جَدْباً وإنْ كانَتْ تُطَلُّ وتُخصِبُ**
6 -وَيَحُلُّ أَهْلي بالمَكَانِ فَلا أَرَى	**طَرْفي لِغَيْرِكِ مَرَّةً يَتَقَلَّبُ**
7 -وأُصانِعُ الوَاشِينَ فيكِ تَجَمُّلاً	**وَهُمُ عَلَيَّ ذَوُو ضَغَائِنَ دُؤَّبُ**
8 -وتَهيجُ سَارِيةُ الرِّياح منَ أرضِكُم	**فأَرَى الجَنَاب لها يُحَلُّ ويُجْنَبُ**
9 -وأَرَى العَدُوَّ يُحِبُّكُمْ فَأُحِبُّهُ	**إن كان يُنْسَبُ مِنْكِ أَوْ لا يُنْسَبُ.**

النص في غرض الغزل، حيث يصور الشاعر تعلقه بالمحبوبة، من خلال مناجاة الديار التي سكنتها المحبوبة، بأسلوب النداء للبيت، وهو جماد وفيه تجسيم يدل على الدهشة مرة والاندماج مع البيت الذي سكنته، وبثّ الروح والحياة فيه، ليشاركه الإحساس والحب وشدة التعلق بالمحبوبة، ودوام حبه لها رغم تولي الشباب "وحبها لا يذهب"جملة اسمية ركنها الثاني جملة فعلية

(1) الديوان ص25-27

مسبوقة بنفي على عدم ذهاب حبها ، إذن حبها دائم مستمر باستمرار المضارع، وكشفت الجملة حال كل الأطراف الحاضرة في النص وأسس هذا الكشف الإثبات والنفي، إثبات مكانة المحبوبة حبا وقيمة ، ونفي التغير والتحول لطبيعة موقف المتكلم من المحبوبة في الجملة الحالية "أحنُّ " فهو يستغرب حنينه للحبيبة والذي صوره بجملة حالية جاءت بصيغة الفعل المضارع الدال على الاستمرار، ويتابع تصوير حالته بعد الحنين بقوله:"وأصدُّ" فهو رغم الحنين يصدّ وما هذا الحنين والصدود إلا حالة من الاضطراب والقلق، رغم أنه يبرر صدوده مخافة الأقاويل، يؤكد ذلك بجملة حالية توضح معاناته مع حبه الحبيس بين أضلاعه"وأنت مني أقرب"مستخدما جملة اسمية تدل على ثبات الحب وديمومته، داعيا لها بالخير رغم أنه تحمل ما لا يطيق من الحب، وكل ما حوله يذكِرُه حبها ، وهي عنوان الخير والنماء أينما حلّت، وها هو يجامل الوشاة والحاسدين رغم حقدهم الدائم من خلال الجملة الحالية"وهم عليّ ذوو ضغائن دؤَّبُ" جملة حالية متصلة بضميرين "هي وأنت" العائدين على المحبوبة ، جملتان اسميتان تقريريتان تؤكدان الحب والقرب وكذلك جملة الواشين اسمية تقريرية، وهو محب للعدو لحبه للأحبة يؤكد ذلك بجملة الحال "إن كان ينسب منك " فالعلاقة منطقا لا يمازجها حب، ولكن المزج الذي أسسه الشاعر كان مزجا وظيفيا ، هكذا تؤسس الحبيبة لحضورها الافتراضي عند الآخر عاطفة في منتهى الغرابة فيتحول العدو حبيبا لأنه أحب المحبوبة نفسها فما بالك بمكانة المحبوبة ذاتها عند مَن أحبها أصلا. ، إذاً الجمل الحالية ضاعفت من الإحساس بالحب واستمراره رغم تقدم العمر، رغم حالة التباين في حنينه وحبه عند اقتراب الجمال وصدّه عنها وهي قريبة ، ونستطيع القول إن الجمل الحالية أثرت التجربة الشعرية التي خاضها الشاعر.

الجمل الحالية الاسمية	الجمل الحالية الفعلية
وأنت مني اقرب	أحنُّ
وهم عليّ ذوو ضغائن دؤب	إن كان ينسب

من هنا نلحظ تعادلا بين الجمل الحالية الفعلية والاسمية، وهذا قد يدل على ثبات الحب المشوب بالاضطراب وعدم الاستقرار رغم أن الجملة الاسمية هي أثبت من الجملة الفعلية التي ترتبط بزمن وتتحول، وإذا ما تتبعنا صاحب الحال في جملة "أحنُّ " "وأصدُّ" المعطوفة والتي هي حالية نجد أنه الضمير العائد على الشاعر، والكاف في "عنك" في الجملة الثانية"وأنت مني أقرب"وفي الجملة الحالية الثالثة " وفي الجملة الرابعة "وهم علي ذوو ضغائن"فصاحب الحال الوشاة، والجملة التالية "إن كان يُنسب "صاحب الحال الهاء في "أحبه"، ومن خلال ما تقدم نستطيع القول:إن الجملة الحالية الوحيدة المتصلة بالمتكلم "الشاعر"هي جملة "أحنُّ" وعطف عليها جملة "وأصدُّ" نلحظ شحا في مفردات الحب وربما يقودنا هذا إلى الاضطراب والارتباك والألم والمعاناة وهذا لا ينبت استقراراً وثباتاً وصولاً إلى الحب.

إذاً أحنُّ. . . أنا. . . . . وأصدُّ. . . أنا

أنت. . . . . مني أقرب

الواشون. . . . . ذوو ضغائن

أحبه. . . . . إن كان ينسب.

ومن الشواهد على الجملة الحالية هذه الأبيات من المتقارب:(1)

8 - وأزْعُـــمُ أَنِّـــي وأُمَّ الــــرَّهِينِ كـــالظَّبي سِــــيقَ لحَبْـــل الشَّـــعَرْ

9 - فَبَيْنَــا يُسَــلِّم رَجْــعَ اليَــدَيْن بَـــاءَ بِكفَّـــةِ حَبْـــلٍ مُمَـــرّ

(1) الديوان: ص100-102.

10 - فَـــرَاغَ وقَـــدْ نَشِــبَتْ في الزِّمَـــا عِ واسْـــتَحْكَمَتْ مِثْـــلَ عَقْـــدِ الـــوَتَرْ

11 - فَمَـــا إنْ رحيـــقٌ سَـــبَتْها التِّجَـــا رُ مـــــن أَذْرِعَــــاتٍ فَـــوَادي جَـــدَرْ

12 - سُـــلافَةُ راحٍ تُريـــكَ القَـــذَى تُصَـــــفَّقُ في بَطْــــنِ زِقّ وجَــــرّ

13 - بِمِـزْجٍ مـن العَـذْبِ عَـذْبِ السَّـراةِ تُزَعْزِعُــــهُ الـــرِّيحُ بَعْـــدَ المَطَـــرْ

14 - تَحَـدَّرَ عـن شـاهِقٍ كالحَصِيـ ـرِ مُسْـــتَقْبِلَ الـــرِّيح والفَـــيْءُ قَـــرّ

15 - فَشَـــجَّ بِـــهِ ثَبَـــراتِ الرِّصَـــا فِ حَتَّـــى تَزَيَّـــلَ رَنْـــقُ الكَـــدَرْ

16 - فَجَـــاءَ وقَـــد فَصَّـــلَتْهُ الشَّـــمَا لُ عَـــذْبَ المَذَاقَـــةِ بَسْـــرَ الخَصِـــرْ

17 - بأطيَـــبَ مِنْهـــا إذا مـــا النُّجُـــو مُ أَعْـــنَقْنَ مِثْـــلَ هَـــوَادِي الصَّـــدَرْ.

الأبيات تصور حالة الحب بين الشاعر وأم الرهين بظبي وقع في حبل الصائد الشديد الفتل، وهو يمر، وحاول الخلاص لكن لاجدوى، ثم ينتقل لوصف الخمر المزوجة بالماء العذب المتحدر من أعالي الجبال المصفى بواسطة الحصى، كل ما سبق ليس بأطيب من أم الرهين.

الجملة الحالية الفعلية	صاحب الحال	الجملة الحالية الاسمية	صاحب الحال
سِيق وقد نشبت في الزماع وقد فصلته الشمال	كالظبي هو هو	والفيء قرّ	هو

تكشف الجملة الحالية" سيق" عن لا إرادة يملكها المحبان وكأن الأقدار ساقتهما إلى الحب سوقا دون رأي أو إرادة فقد توحد الشاعر مع المحبوبة بصورة ظبي علق في شراك الصياد، يساند ذلك جملة حالية أخرى

وفعلية أيضا "وقد نشبت في الزماع" يحاول الإفلات لكن دون جدوى فقد علقت رجله في الشراك مؤكدا ذلك " بقد" التي تدل على التحقق و التوكيد على قوة الحبل ومن ورائها قوة الحب، وعجز المحب التخلص من لواعج الحب كعجز الظبي التخلص من حبال الصياد، ويسترسل الشاعر في وصف حالة الحب التي يعيش، في حبه أم الرهين، ووصف الخمر و فصّل وصولا إلى نتيجة أن الخمر وصفاءها وعذوبتها ليست بأطيب من المحبوبة، التي فعلت بالشاعر فعلها، كما فعلت الخمر بمن يعاقرها والفعل " تزعزعه" يدل على ضعف وتكسر، كتكسر الماء وريح الشمال تمر عليه مصفية ما به من شوائب، وجعلته بارداً عذباً من خلال جمل حالية مؤكدة بقد في قوله"وقد فصلته الشمال" والفعل فصلته يحمل معنى الحركة وكأنها تحرك الماء الممزوج بالخمر حتى يصفو، وصفاء الخمر والماء واقعاً يشبه صفاء الحب عند الشاعر، إذن الحب عند الشاعر ثابت كثبوت الجبال صاف كصفاء الماء العذب متجدد كتجدد الماء الذي تحركه الريح حتى يتصفى.

الفصل الثالث
البناء التصويري
في شعر أبو ذؤيب الهذلي

1 - الخيال الجزئي.

2 - الخيال الكلي.

1 -الخيال الجزئي: (الصور الجزئية)

من الأسس المنهجية في الدراسة الأسلوبية إعطاء الأولويّة للعلاقات المختلفة التي تربط بين الأشياء والتي تنظمّ العناصر على تباعد الشّقة بينها - كثيراً وأحياناً -فتكون منها أنظمة متماسكة الأجزاء. وإذا كانت مختلف مظاهر الارتباط بين أشتات المكوّنات خفيّة عادة وخفيّا دورها، فإنها بيّنة في الصّور واضحة وهي المحور الرّئيس الذي تدور عليه عمليّة التصوير.

ولم يخف دور هذه العلاقات على القدماء، ففي درسهم أنواع الصور ما فتئوا يبحثون عن وجه الشبه بين صورتين أو الجامع أو بصفة عامة العامل الموجب للتقريب بين مشهدين، وليس من الضروري أن يكون هذا العامل مبنياً على شبه حتما. بل قد يكون أساسه الاختلاف. [1]

وتمثّل هذه الدراسة منطقة مشتركة بين البلاغة و الأسلوبية، حيث تختص الأسلوبية بالجانب التركيبي اللّغوي للنصوص، ومعدلات تكرار الصورة دون غيرها، ومدى ارتباطها بالمبدع، في سعيٍ إلى استشفاف الدلالة النّفسية للصّورة، بينما تحلل البلاغة تداخلات الصور وتصنّف أشكالها[2]

إن مجال الصورة مجالٌ رحبٌ، تتاح فيه حرية الاختيار أمام المبدع و تتعدد البدائل التصويرية فيه؛ ولذلك فهو أوسع مجالاً بكثير من الاختيارات النحوية والمعجمية – لمحدودية البدائل في هذين المجالين[3]، ولذلك تعد الصورة جزءًا مهمًّا وجانبًا كبيرًا من الظاهرة الأسلوبية؛ لأنها هي المجال الأرحب للاختيار، والذي بدوره يشكل أبرز ملامح الظاهرة الأسلوبية[4].

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، السلسة السادسة: الفلسفة والآداب، المجلد (20)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981م. ص141.

(2) الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م. ص171.

(3) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ - 1998م، ص324.

(4) اللغة والإبداع - مبادئ علم الأسلوب العربي: ص70.

والمعالجة الأسلوبية للصورة لا تختلف عن المعالجات الأخرى لسائر الأدوات اللغوية في النص؛ إذ تبرز أمامنا طريقتان: إحداهما تعتمد البدء بالصورة ومن ثَم نبحث عن تأثيرها، والأخرى أن ننطلق من التأثير لنحدد دور الصورة التي أدّت إليه، كما أن تحليل الصور أسلوبيًّا لا يخرج عن نطاق البحث البلاغي، إلا إذا دُرست الصورة دراسة تحليلية مقارنة تبين درجة ما في كل صورة على حدة، وبالتعاون مع غيرها من عناصر، وما في توظيفها و تركيبها من محاولات إبداعية جديدة، ثم كيفية اعتبارها واقعة أسلوبية بعد انتقالها من سياقها العادي التقليدي، ثم ربطها بغيرها من العناصر لتصبح ظاهرة أسلوبية[1].

ومن المهم أسلوبيًّا تحديد وظائف الصور في النص، وتحليل علاقاتها بالعناصر الأخرى في هذا العمل، وتآزر الجميع في ظل السياق للوصول إلى هدف المبدع وغرضه وفكرته[2].

أ -التشبيه:

التشبيه هو أبرز أنواع التّصوير اطّرادا في كلام البشر عامة؛المسموع والمقروء على حدّ السواء وما هذا بغريب. فعن طريق التشبيه اتسعت معارف البشر في أقرب ما أمكن من وقت وأقل ما أمكن من جهد. ولم يفقد التشبيه قيمته الفنية السامية بسبب اطراده وسهولة بنائه وما يهدده من جمود بسبب التقليد، والقوالب الجاهزة. وبالعكس لم يحرمه منثور ولا منظوم.[3]

(1) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ص 327-334.
(2) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ص 334.
(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص142.

وهذا نص نتبين فيه التشبيهات وهو من الطويل:(1)

1 - صبَا صَبْوةً بلْ لَجَّ وهو لَجُوجُ ... وزَالَتْ لهُ بالأَنْعَمَيْن حُدوجُ

2 - كما زالَ نَخْلٌ بالعِراقِ مُكَمَّمٌ ... أُمِرَّ لهُ مِن ذي الفُراتِ خَليجُ

3 - فإنَّكَ - عَمْري - أيَّ نظرةِ عاشقٍ ... نظرتَ وقُدْسٌ دوننا ودَجُوجُ

4 - إلى ظُعُنٍ كالدَّوْم فيها تَزايُلٌ ... وهِزَّةُ أَجْمالٍ لهنّ وَسِيجُ

5 - غَدَوْنَ عَجَالَى وانْتَحَتْهُنَّ خَزْرَجٌ ... مُقَفِّيَةٌ آثارَهُنَّ هَدُوجُ

6 - سَقَى أُمَّ عَمْروٍ كل آخِرِ ليلةٍ ... حَناتِمُ سُودٌ ماؤهُنَّ ثَجِيجُ

7 - إذا هَمَّ بالإقْلاعِ هَبَّتْ له الصَّبا ... فأعْقَبَ نَشْءٌ بعدها وخُرُوجُ

8 - تَروَّتْ بماءِ البَحْرِ ثُمَّ تَنَصَّبَتْ ... عَلَى حَبَشِيَّاتٍ لَهُنَّ نَئِيجُ

9 - يُضِيءُ سَنَاهُ رَاتِقٌ مُتَكَشِّفٌ ... أغَرُّ كَمِصباحِ اليَهُودِ دَلُوجُ

10 - كما نوَّرَ المِصْبَاحُ لِلعُجْمِ أَمْرَهُمْ ... بُعَيْدَ رُقادِ النَّائمينَ عَرِيجُ

11 - أرِقْتُ لَهُ ذَاتَ العِشَاءِ كأنَّهُ ... مَخَارِيقُ يُدْعَى تَحْتَهُنَّ خَرِيجُ

12 - تُكَرْكِرُهُ نَجْدِيَّةٌ وتَمُدُّهُ ... مُسَفْسِفَةٌ فَوْقَ التُّرَابِ مَعُوجُ

13 - له هَيْدَبٌ يَعْلُو الشِّراجَ وهَيْدَبٌ ... مُسِفٌّ بأَذْنَابِ التِّلاعِ خَلُوجُ

14 - ضَفادِعُهُ غَرْقَى رِواءٌ كأنَّها ... قِيانُ شُروبٍ رَجْعُهُنّ نَشِيجُ

15 - لِكُلِّ مَسِيلٍ من تهامَةَ بَعْدَمَا ... تَقَطَّعَ أَقْرَانُ السَّحَابِ عَجِيجُ

16 - كأنَّ ثِقَالَ المُزنِ بين تُضَارِعٍ ... وشَابَةَ بَرْكٌ من جُذَامَ لَبِيجُ

17 - فذلك سُقْيا أُمِّ عمروٍ و إنني ... بما بَذَلتْ منْ سَيْبِها لَبَهِيجُ

18 - كَأَنَّ ابْنَةَ السَّهْمِيِّ دُرَّةُ قَامِسٍ ... لَهَا بَعْدَ تقطيعِ النُّبُوحِ وهِيجُ

---

(1) الديوان: ص44-54.

19 -بكَفَّـيْ رَقَـاحِيٍّ يُحِـبُّ نَمَاءَهَـا فيُبْرِزُهـا للْبَيْـعِ فهْـي فـرِيجُ

20 -أَجَـازَ إليْهَـا لُجَّـةً بَعْـدَ لُجَّـةٍ أَزَلُّ كَغُرْنَيْـقِ الضُّـحُولِ عَمُـوجُ

21 -فَجَـاءَ بهـا بَعْـدَ الكَـلالِ كأَنَّـهُ مـن الأَيْـنِ مِحْـرَاسٌ أَقَـدُّ سَـحِيجُ

22 -فَجَـاءَ بهـا مـا شِـئْتَ مـن لَطَمِيَّـةٍ تَـدُومُ البِحَـارُ فَوْقَهـا وتَمُـوجُ

23 -عَشِـيَّةَ قَامَـتْ بالفِنَـاء كَأَنَّهـا عَقيلَـةُ نهْـبٍ تُصْـطَفَى وتَغُـوجُ

24 - وَصُبَّ عَلَيْها الطِّيبُ حتى كَأَنَّها أسـيٌّ علـى أُمِّ الـدِّمَاغِ حَجِيـجُ

25 -كـأنَّ عليهـا بالـةً لَطَمِّيَـةً لهـا مِـنْ خِـلالِ الـدَّأْيَتَيْنِ أرِيـجُ

26 -كـأنَّ ابْنَـةَ السَّـهميِّ يـوم لقيتُهـا مُوَشَّـحَةٌ بـالطُّرَّتَيْن هِمِـيجُ

27 -بِأَسْـفَلِ ذاتِ الـدَّبْرِ أُفـرِدَ خِشْـفُها فقَـدْ ولِهَـتْ يَـوْمَين فهـي خلُـوجُ

28 - وقُلْـتُ لعَبْـدِ اللهِ أيْـمٌ مُسَـيِّبٌ بِنَخْلَـةَ يُسْـقَى صـادِياً ويَعِيـجُ

29 - فـإن تُعْرِضـي عَنِّـي وإن تَتَبـدَّلي خَلـيلاً ومِـنْهُمْ صَـالِحٌ وسَـمِيجُ

النص غزلي، والغزل جاء عبر محاور ثلاثة :أولها وصف الهودج، حيث شبه ظعن المرأة بالنخل الباسق مرة وبشجر الدَّوم، والشجر في التشبيهين مشبه به، وقد رأى الشاعر أن النسوة كأشجار ذات ألوان زاهية لا تمل العين من النظر إليها لأنها تبهج النفس والروح، والشجر يحمل دلالات الخير والحياة في ظل الصحراء التي تجود مرة وتشح مرة، فقد نظر الشاعر من حوله ولم يجد أفضل من الشجر يشبه به تلك المرأة، فالشجر نبات والنبات يرمز العطاء والنّضرة والظل والثمر، والمرأة رمز الإنجاب والعطاء والاستمرار والحياة، وصولا إلى وصف المطر الذي لا عيش للعربي دونه، فهو مبعث الحياة والخير والنماء للأحياء.

بدليل الدعاء لأم عمرو بالسقيا في البيت السادس لأن الصورة منتزعة من قلب الصحراء، مصورا دورة المطر من تبخر لماء البحر وتشكله سحاباً

مصحوباً ببرق كمصباح اليهود مرة وكمصباح العجم مرة ثانية وبمخاريق "ألعاب" الصبية في انشقاقه مرة ثالثة، والسحاب تسوقه ريح نجد مقترباً من الأرض كهدب الثوب، وضفادعه في نقيقها تشبه المغنيات في ترديد الصوت المنبعث من جوفها وهي تغرق في الماء لغزارة المطر المنبعث من السحب التي تشبه تفلت الإبل بعد تقطع الحبال، فهي تشبه الإبل في ثقلها وامتلائها بالمطر الذي تمناه لأم عمرو وابتهج بمقدمه، ها هو يعاود ذكر السقيا لأم عمرو كما ذكرها من قبل، فلوحة المطر بدأها بأم عمرو، و ختمها بها، ولا أدلّ على ذلك من كلمة "السقيا"التي هي المطلب في عام البداوة والصحراء وصولا إلى الحياة.

ثم يعاود مرة أخرى لوصف المرأة بقوله "ابنة السهمي" من خلال وصف الدّرة البحرية اللامعة التي تشبه تلك المرأة، وهنا نلحظ الدّرة والمرأة والبحر، فالبحر أصل المطر، والدّرة من البحر والمرأة تشبه الدّرة التي أخرجها الغائص بسهمه الذي شحذه الحصى والأرض وكأن الغائص طائر انقض على ماء قليل واصطادها من الماء، نلحظ مجموعة من الصور ينقلها الشاعر من البيئة التي يعيشها ومن البيئة البحرية التي ربما لم يكن متمرسا وخبيرا بها، ونقل بكل ما أوتي من خيال، لدعم الفكرة التي تناولها وهي رسم لوحة للمرأة التي تشكل عنصرا مهما في حياة العربي، ومرة أخرى يشبهها وهي مضمخة بالطيب بجريح والدم يسيل على هامته، وهي صورة منفرة لكنها من واقع الحال حيث القتل والدم، وهذا كله لإضفاء الجمال عليها، ها هو قد حملها إناء مليئا بالطيب انتشرت منه رائحة فواحة، وقبل ذلك شبهها بالظبية ومرة بابنة السهمي، فهي النبات وهي المطر وهي الدّرة وهي أم عمرو التي يتغزل بها، هي رمز الحياة والنماء، ونلحظ تعاضد الخيال الجزئي لرسم صورة كلية اشتملت على عناصر اللون من خلال تصوير السحاب المملوء ماء بالأسود"حناتم سود"والصوت من خلال تصوير نشيج الضفادع بصوت القيان والحركة للريح التي تسوق السحاب عند هبوبها، وهذه العناصر ساهمت في تشكيل صورة

واقعية، أمسك الشاعر بأبعادها وتتبع تفاصيلها وكأنها تحدث أمامنا، ويُجلى في مشهد المطر في سياق الدعاء بالسقيا لأم عمرو، فقد أجهد نفسه في الرسم والاستقصاء والتصوير، فهو ليس بمعزل عن المشهد وذاته حاضرة من خلال قوله "أرقت له" فهو يعايش ويتابع المشهد بتفاصيله الدقيقة وصولا إلى "السقيا لأم عمرو" وكأن المطر والسقيا الخير كله، وفي صورة المطر دعم ومساندة في تشكيل موقف الشاعر من غرض الغزل، فالتشبيه جاء كعمود خيمة في النص حيث ارتكز النص على هذا العمود في علاقة الشاعر بالمرأة النماء والحياة والاستمرار، مسجلا حضوره في هذه الصورة التي رسمها للمرأة من خلال التشبيهات، مع حضور لكلمات غريبة "حناتم" التي تدل على أن السحب حبلى بالمطر، فهي تدل على لون وحجم، لون السحاب الأسود وكمية المطر في تلك السحب، وكذلك "هيدب" إشارة إلى الذيول وراء السحاب كأهداب الثوب، وهذا يدل على تراكم وانضمام وامتلاء للسحب التي تبشر بالخير والبركة.

ومما تقدم نلحظ أن التشبيهات في مجملها جاءت مرسلة، مصورة مكانة هذه المرأة في الحياة عامة، وعلاقتها بالرجل خاصة والتشبيه المرسل عادة يحافظ على حاجز واضح بين طرفي التشبيه وفرق واضح وموجود بينهما، باعتبار أن للمشبه به تفوقا على المشبه، لاكما يشي به التشبيه المؤكد من تقارب بين طرفي التشبيه إلى حدّ التناسخ، وكلما رسم صورة لم تخل من عطف إلى المرأة التي هي عماد النص، إذاً ما تقدم جاء لدعم فكرة الغزل، مهما طوّف في جنبات الطبيعة، كما نلحظ التشبيه المتحرك والساكن من خلال حضور الفعل وغيابه، وكذلك نلحظ التشبيه المفرد والمركب.

<u>التشبيه المتحرك:</u> "زالت حدوج كما زال نخل بالعراق " من خلال الفعل "زال" الذي يشي بالحركة "كأنه مخاريق" يصور حركة السحب والريح

تسوقه بحركة كرة يلعب بها الصبية وتبدو الحركة من خلال الفعل "تكركره وتمدّه" "يضيء سناه كمصباح اليهود" نلحظ الحركة من خلال امتداد الضوء ومثله "كما نوّر المصباح " كأنها أسي" يشي بالحركة من خلال الفعل "صبّ" وحركة الطبيب المداوي. . .

<u>التشبيه الساكن:</u> ونلحظ التركيز على الصور دون حضور للفعل "ضفادعه غرقى كأنها قيان"صورة صامتة رغم أن المشبه به القيان ذات الغناء والصوت والحركة، ومثله "كأن ثقال المزن برك" شبه المزن بالإبل دون حضور لفعل دال على الحركة، كذلك "كأن ابنة السهمي درة"ومثله"كأن عليها بالة لطمية"صورة تشي بالسكون، كسكون الطيب في وعاء المسك. . .

مما تقدم نلحظ غياب الفعل "الحركة"في الصور، والصور صامتة شكلية لاتعج بالحركة، وطالما تم التوكيد على الصورة دون الفعل، و يمكن القول إن هذه المرأة المقصودة ربما تكون مجرد صورة انطبعت بذاكرة الشاعر، مما يشي بعلاقة عابرة بعث الشاعر فيها حياة.

وهذه أبيات من الطويل:[1]

1 - أعَاذِلَ إنَّ الرُّزْءَ مِثْلُ ابْنِ مالِكٍ	**زُهَيْرٍ وأَمثَالُ ابْنِ نَضْلَةَ واقِدِ**
2 - وَمِثْلُ السَّدُوسِيَّيْنِ سَادَا وذَبْذَبَا	**رِجَالَ الحِجَازِ مِنْ مَسُودٍ وسَائِدِ**
3 - أَقَبَّا الكشُوحِ أبْيضانِ كلاهُما	**كَعَالِيَةِ الخَطِّيِّ وارِي الأزَانِدِ**
4 - أعاذِلَ أبْقي لِلمَلامَةِ حَظَّهَا	**إذَا رَاحَ عَنِّي بالجَلِيَّةِ عَائِدِي**
5 - وقالُوا تَرَكْنَاهُ تَزَلْزَلُ نَفْسُهُ	**وقَدْ أسْنَدُونِي أوْ كذا غَيْرَ سَانِدِ**
6 - وقَامَ بَنَاتِي بالنِّعالِ حَواسِراً	**فَأَلْصَقْنَ وَقْعَ السِّبْتِ تَحْتَ القَلائِدِ**
7 -يَوَدُّونَ أَنْ يَفْدونَني بنُفُوسِهِمْ	**وَمَثْنَى الأَوَاقِي والقِيَانِ النَّوَاهِدِ**

(1) الديوان: ص90-96.

8 - وقَــدْ أرْسَــلُوا فُــرَّاطَهُمْ فتَــأَثَّلُوا قَليبــاً سَــفَاهَا كالإمَــاءِ القَوَاعِــدِ

9 -مُطَأْطــأَةً لَــمْ يُنْبِطُوهَــا وإنَّهــا لَيَرْضَــى بهــا فُرَّاطُهــا أُمَّ واحِــدِ

10 -قَضَوْا ما قَضَوْا مِنْ رَمِّها ثُمَّ أقْبَلُوا إلــيَّ بِطَــاءَ المَشْــيِ غُبْــرَ السَّــوَاعِدِ

11 -يَقُولــونَ لَمَّــا جُشَّــتِ البِئْــرُ: أوْرِدوا فَلَــيْسَ بِهَــا أَدْنَــى ذُفَــافٍ لِــوارِدِ

12 -فكُنْتُ ذَنُوبَ البِئْــرِ لَمَّــا تَبَسَّــلتْ وَسُــرْبِلْتُ أَكْفَــانِي وَوُسِّــدتُ سَــاعِدِي

13 -هنُالِــكَ لا إِتْــلافُ مَــاليَ ضَــرَّني ولا وَارِثــي أَنْ ثُمِّــرَ المــالُ حَامِــدِي.

الأبيات ترسم مشهداً طريفاً لموت الشاعر وبكاء بناته عليه، تخيله ثم اتخاذ حفرة مناسبة ثم دفنه، بدأ النص بالنداء متبوعاً بتأكيد أن المصيبة الكبرى تشبه مصيبة ابن مالك وابن نضلة ومثل السدوسيين ملكاً وقادا الشريف والوضيع، ولهما ما لهما من الصفات الجسدية والمعنوية وتوالي التشبيه جاء ليدلل على السيادة والشرف لهم، وأن الفقد الحقيقي هو فقد أولئك الذين سماهم في مطلع النص وليس فقد المال أو غيره. وصولاً إلى مرضه وضعفه وتزلزل نفسه، وإسناده كما أنه جالس الآن، مصوراً بكاء بناته عليه، وصولاً إلى مَن ذهبوا لحفر القبر الذي يشبه ترابه بالنساء القواعد، وصولا إلى تشبيه نفسه بدلو البئر التي تدلت، وما ساقه من تشبيهات ليدلل أن الموت بالمرصاد للأحياء، ويختم بحكمة مفادها "إتلاف المال لايضر بعد الموت، ولابقاء المال يورث الحمد من الوارثين".

وهذا نص نتتبع فيه التشبيه من البسيط:[1]

1 -تــاللّهِ يَبْقَــى عَلَــى الأيــام مُبْتَقــلٌ جَــوْنُ السَّــراةِ رَبَــاعٌ سِــنُّهُ غَــرِدُ

2 -فِي عَانَــةٍ بِجُنُــوبِ السِّــيِّ مَشْــرَبُها غَــوْرٌ ومَصْــدَرُهَا عَــنْ مَائِهــا نَجَــدُ

3 -يَقْضِــي لُبَانَتَــهُ باللَّيْــلِ ثُــمَّ إذا أضْــحَى تَــيَمَّم حَزْمَــاً حَوْلَــهُ جَــرَدُ

(1) الديوان: ص84-90.

4 -فامتدَّ فيهِ كمَا أَرْسَى الطِّرَافَ يدَوْ   دَاةِ القَـرَارَةِ سَـقْبُ البَيْـتِ والوَتِـدُ

5 -مُسْـتَقْبِلَ الـرِّيح تَجْـرِي فَـوْقَ مَنْـسِجِهِ   إِذَا يُـرَاعُ اقْشَـعَرَّ الكَشْـحُ والعَضُـدُ

6 -يَرْمِــي الغُيُــوبَ بِعَيْنَيْــهِ ومَطْرِفُــهُ   مُغْـضٍ كمـا كسَـفَ المُسْـتَأْخِذُ

7 -فَــافْتَنَّ بَعْـدَ تَمــامِ الظِّــمْءِ ناجِيَــةً   مِثْـلَ الهِـرَاوةِ ثِنْيـاً بِكْرُهَـا أَبِـدُ

8 -إِذا أَرَنَّ عَلَيْهـــا طـــارِداً نَزَقَـــتْ   والفَـوْتُ إِنْ فَـاتَ هـادِي الصَّـدْرِ

9 -ولا شَــبُوبٌ مِــنَ الـثِّيرَانِ أَفْــرَدَهُ   عَنْ كَوْرِهِ كَثْرَةُ الإِغْراءِ والطَّرَدُ

10 -مِـنْ وَحْـش حَوْضَـى يُرَاعِـي الـوَحْشَ   كَأَنَّـهُ كَوكَبٌ فِي الجَـوِّ مُنْحَـرِدُ

11 -فِي رَبْــرَبٍ يَلَــقٍ حُــورٍ مَــدَامِعُهَا   كَــأَنَّهُنَّ بِجَنْبَــي حَرْبَــةَ البَــرَدُ

12 -أَمسَـى وأَمْسَـيْنَ لا يَخْشَـيْنَ بَائِـجَةً   إِلاّ ضَــوَارِيَ فِي أَعْنَاقِهــا القِــدَدُ

13 -وكُـنَّ بـالرَّوضِ لا يُـرْغَمْنَ واحِـدةً   مِـنْ عَيْشِـهِنَّ ولا يَـدْرِينَ كَيْـفَ غَـدُ

14 -حتـى اسْـتَبَانَتْ مـعَ الإِصْبَاحِ رَامِيَهَـا   كَأَنَّــهُ فِي حَوَاشِــي ثَوْبِــهِ صُــرَدُ

15 -فَسَــمِعَتْ نَبْــأَةً مِنْــهُ وآسَــدَهَا   كَــأَنَّهُنَّ لَــدَى أَنْسَــائِهِ البُــرَدْ

16 -حتى إذا أَدْرَكَ الرَّامِي وقَدْ عَـرِستْ   عَنْهُ الكـلابُ فَأَعْطَاهَـا الَّذي يَعِدُ

17 -غَادَرَها وهْيَ تكْبُو تحت كَلْكَـلِهِ   يَكْسُـو النُّحُـورَ بِـوَرْدٍ خلْفَـهُ الزَّبَـدُ

18 -حَتَّــى إذا أمْكَنَتْـهُ كــان حِينَئِــذٍ   حُـرًّا صَبُوراً فَنِعْمَ الصَّابِرُ النَّجُـدُ.

النص يصور حماراً وحشياً أسود الظهر مع مجموعة من الحمر ترعى في تهامة وترتوي في تهامة، وتيمم نحو أرض مرتفعة، رافعا رأسه كعمود وسط بيت في أرض مستوية، فشبه الشاعر انتصاب هذا الحمار ببيت بُني على مرتفع، ونلحظ أنّ التشبيه اكتملت أركانه الأربعة مصوراً حالة الحمار من الأمن والطمأنينة والحياة المشوبة بالحذر والخوف من المجهول، هاهو يرنو بنظره يمسح المكان توجسا وخيفة، ويطرق خافضا طرفه كأرمد استكان

للرمد، ثم عاود ورد الماء مع مَن معه بخفة ورشاقة ضامرة كعصا دقيقة، والحمر تأتمر بأمر الحمار الوحشي الكبير الذي يرقب الوضع جيئة وذهابا وكأنه كوكب لامع البياض ومعه جماعة بقر وحشي بيض كأنها البرد في بياضها، لاتخش شيئاً إلا الضواري ذات القلائد، وما التشبيهات المرسلة إلا تأكيد على الحياة والنماء والنشاط والسرور.

وينقلنا الشاعر إلى مشهد أخر حين ظهر الرامي وكأنه طائر في خفته، تشبيه أخر يحمل في طياته الخوف والذعر، حين أغرى صاحب الكلاب كلابه وكأنها أسود فلحقت بالثور وكأنها بردة سوداء، ودارت معركة حامية وتبادل الطرفان الطعنات والفوز كان من نصيب الثور، الصور قامت بتصوير الصراع بين الموت والحياة، علماً أن النص بدأ بقسم صريح بجواب منفي أن لايبقى على الأيام مبتقل، نعم لا يبقى على السرور والراحة والعيش الرغيد، لابد من منغصات في هذه الحياة، إذاً التشبيهات جاءت لتصور صراع الأحياء وسطوة الموت على الأحياء وتدعم فكرة الشاعر وصراع الموت والحياة، وهذه التشبيهات تامة ترسم صورة المعركة التي دارت بين الثور والكلاب التي أرسلها صاحبها، ونلحظ أن الأداة في الغالب "كأن" وهذا الضرب من التشبيه واضح سهل، وهذا يفسر قوة في الإخبار من جهة، وضعف في الإيحاء والدلالة، وهو عبارة عن ترجمة للموصوف بطريقة ثانية، كما نلحظ عدم استقرار في وجه الشبه، وهذا يشي بعدم استقرار الشاعر، وربما طبيعة العصر فرضت ذلك. ومجمل الصور جاءت من البيئة البرية المحيطة بالمبدع خلا صورة الدّرة البحرية "ابنة السهمي درة قامس" التي كررها أكثر من مرة، وهل هي من الواقع ؟أم لديه خبرة ودراية بالبحر ودرره والغواص وعمله؟ أم أنه يتمتع بخيال خصب قاده إلى عالم البحر المظلم المجهول بالنسبة لنا على الأقل؟وربما كان الخيال الخصب هو مصنع هذه الصورة لأن قبيلة هذيل عامة والشاعر خاصة تعيش في مواطن الجبال البعيدة نوعا ما عن البحر.

التشبيه المفرد:

وما إن فضلة من أذرعات   كعين الديك أحصنها الصروح

تشبيه مفرد حيث شبه احمرار الخمر باحمرار عين الديك.

بأطيب من فيها إذا جئت طارقا   وأشهى إذا نامت كلاب الأسافل

تشبيه مفرد لأنه يصف أجزاء الحيوان كاللون والأرجل والسَّمن[1] وهنا وصف فم المحبوبة، ويمكن اعتباره تشبيها ضمنيا لعدم الأداة.

التشبيه المركب:

24 -لَهُنَّ نَشِيجٌ بالنَّشيلِ كأنَّها   ضَرَائِرُ حِرْمّيٍ تَفَاحَشَ غَارُها

25 -إذا اسْتُعْجِلَتْ بَعْدَ الخُبُوِّ ترازَمَتْ   كَهَزْمِ الظُؤَارِ جُرَّ عَنْها حُوَارُها

فالمشبه ليس القدور، بل حالتها وهي تنشج باللحم الذي طُبخ بها، والمشبه به ليس الضرائر، بل صخبهن وجلبتهن لشدة الغيرة.

ونلحظ ندرة التشبيه البليغ وهو أقوى مراتب التشبيه.

كما نلحظ خلو الصور من اللمسة الدينية خلا ذكره لمصباح اليهود وهذا أمر بسيط يعلمه القاصي والداني، المتدين وغير المتدين.

ب - الاستعارة:

الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية.[2]

---

(1) الصورة البيانية في شعر الهذليين، دراسة وتحليل ومقارنة، محمد الحسن علي الأمين، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1410هـ، ص24.

(2) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني

وهي لا تزيد عن التشبيه إلا بحذف المستعار له، فهي ضرب من التشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسيين، وتأتي بعد التشبيه أهميةً وتفوقه فنيا،

ومع أن الاستعارة عملية إحلال "حيث يحلّ المستعار محلّ المستعار له" إلا أنها عملية تفاعل بالدرجة الأولى؛ فالمعنى الأساس لا يختفي، ولكنه يتراجع إلى مستوى آخر خلف المعنى الاستعاري، وهناك علاقة بين المعنيين[1]، وهي تعمّق المعنى عبر الاستبدال، الذي يعني هنا اختيار كلمة مكان كلمة أخرى.[2]

وقد نظر الكلاسيكيون إلى الاستعارة على أنها استثناء من القاعدة " انحراف عنها "بينما يرى الرومانتيكيون أن الاستعارة في الأدب هي القاعدة، وأيًّا كان الأمر فإن الشعر أشد أنواع الخطاب وأكثرها اعتمادًا على الاستعارة؛ وهي موغلة في الشعرية أكثر من التشبيه الذي تقودنا تحوّلات بنيته إلى بنيتها -لأنها قائمة عليه -، كما تتسم بنية الاستعارة بالانزياح، وهو مظهر أسلوبي هام في الأدب عمومًا وفي الشعر على وجه الخصوص، كما أن لبنيتها دورًا في إنتاج الشعرية وتكوين الفضاء الشعري، والكشف عن عالم الشاعر وطريقة تفكيره وموقفه مما يحيط به[3].

وبناء على الالتصاق بين الفن الشعري والاستعارة، فإن الاستعارة الموظفة تسهم في الكشف عن الأفكار والمعاني الكلية للقصائد.

من مثل قوله في حديثه عن موت نشيبة، من الطويل:[4]

بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط1، 1412هـ – 1991م، ص23.

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، سلسلة (أدبيات)، مكتبة لبنان (ناشرون) – بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) – الجيزة، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1996م، ص213.

(2) الأسلوبية ونظرية النص: د. إبراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م، ص98.

(3) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ص76.

(4) الديوان: ص187.

1 -يقولون لي لو كان بالرَّمل لم نشـيبةُ والطُّرَّاقُ يكـذبُ قِيلُهـا

2 -ولو أنَّني استودعته الشمسَ لارتقتْ إليـهِ المنايـا عينُهـا ورسـولُها

3 -وكنتُ كعظمِ العاجماتِ اكتنـهُ بأطرافِهـا حتَّـى استدقَّ نحولُهـا

4 -على حينِ ساواهُ الشبابُ وقاربتْ خُطـايَ وخِلـتُ الأرضَ وعثـاً سـهولُها

5 -حدرْناه بالأثوابِ في قعرِ هـوَّةٍ شديدٍ على ما ضُمَّ في اللَّحدِ جُولُها

يفيض النص أسى وحزنا على فقد نشيبة، ويحاور مؤكدا على حتمية الموت، وكذب ادعاء الكهنة، ولو وُضع بحضن الشمس لطالته يد الموت، وما يهمنا الاستعارة في النص في قوله "لارتقت إليه المنايا" حيث صور المنية تتخذ سلما تصعد به إلى نشيبة الذي أُودع الشمس، فالاستعارة ذات موقعٍ مهم من النص، فاللفظ المستعار له "المنايا" تعدّ كلمةً محوريةً، لأن النص كله يقوم عليها، لأنه يتناول موضوع الموت وما يتصل به من رثاء وتأسٍ وتفكّر، كما يعرض لنا صراع البقاء بين المنية والأحياء، ولم يجد الشاعر أفضل من الارتقاء والصعود فالمنية قادرة على الصعود والوصول لأي حيّ مهما تحصن عن حبائل الموت لابد تنوشه، مهما علا وارتفع، فالشاعر يلح على شدة وسطوة المنية، فجاءت الاستعارة تدعم الفكرة التي عالجها النص.

وهذا يقودنا إلى العينية من الكامل:[1]

9 -ولقد حرصتُ بأن أدافعَ عنهمُ فـإذا المنيـةُ أقبلـتْ لا تُـدفَع

10 -وإذا المنيَّـةُ أنشبتْ أظفارَهـا ألفيـتَ كـلَّ تميمـةٍ لاتنفـعُ

رغم الحرص والمدافعة عن الأبناء، لكن المنية لاتُدفع إن هي أقبلت، فالاستعارة جاءت للتوكيد على المحور في النص "المنية"التي استعار لها المجيء وبقوة ولا أحد يستطيع دفعها، ومرة ثانية يستعير لها السبع ذلك الحيوان

(1) الديوان: ص143.

المفترس ليدلل على سطوة المنية وفتكها بالأحياء، والاستعارة تكشف موقف الشاعر من قضية الموت والحياة وصراع الأحياء والأموات وما يعتلج معه من أسى وبكاء ورثاء، والاستعارة أغنت الدلالة وأثرت الفكرة.

وهذه أبيات من البسيط:(1)

1 -وَيْلُ امِّ قتلَى فُوَيْقَ القاع مِنْ عُشَرٍ مِنْ آلِ عُجْرَة أَمْسَى جَدُّهُمْ هُصِرا

2 -كانت أرِبَّتَهُمْ بَهْزٌ وغَرَّهُمُ عَقْدُ الجِوارِ وَكانُوا مَعْشَراً غُدُرَا

3 -كانوا مَلاوِثَ فاحْتاجَ الصَّديقُ لَهُمْ فَقْدَ البلادِ إذا ما تُمحِلُ المَطَرَا

4 -لا تأمَنَنَّ زُبَاليًّا بِذمَّتِهِ إذا تَقَنَّعَ ثَوبَ الغَدْرِ وأْتَزَرا.

النص يجمع بين الرثاء لجماعة من هذيل قُتلوا غدرا، والهجاء لِمَن قتلهم من بني "زبل".

جاءت الاستعارة حين رسم صورة ملؤها الأسى وهو يندب الحظ العاثر لأولئك الذين سقطوا كورق الشجر"أمسى جدهم هصرا"فقد أدت هذه الاستعارة دوراً ملحوظاً في تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي، والصورة منتزعة من البيئة المحيطة وهي قريبة ومألوفة ويمكن إدراكها وتصورها في الذهن، فقد حوّل المعنوي "الحظ العاثر"إلى المادي "سقوط أوراق الشجر"علما أنهم بجوار"بهز" ولكن الغدر لاعهد له ولاذمة، حيث تقنع وارتدى ثوب الغدر الذي أودى بحياة هؤلاء القتلى الذين استحقوا الرثاء لمكانتهم بين الناس فهم ملاذ آمن للناس وقت الكروب والشدائد، وهذا ما لمسه الناس بعد موتهم، فالناس بحاجتهم كحاجة الأرض للمطر وقت الجدب، وجاءت الاستعارة الثانية "تقنع ثوب الغدر واتزرا" مساندة لفكرة الهجاء الذي استحقه بني "زبل"لغدرهم" بآل عجرة" حيث رسم الشاعر صورة للغدر بثوب لبسه وتقنعه الغادرون، وهذا

---

(1) الديوان: ص104.

اللباس ملاصق للجسد بدلالة "اتزر" الذي يدل على الملاصقة والملازمة، "فآل زبل" يلازمهم الغدر ملازمة الإزار للجسد، مؤكداً ذلك بالمضارع المنفي المبني على الفتح لاتصاله بنون التوكيد الثقيلة.

إذاً الاستعارة أثْرَتْ الفكرتين الرثاء والهجاء معا وأكدت فكرة الشاعر، أن الموت لاعتبى له، وأن الغدر يلازم أهله.

وهذه أبيات تتعاضدفيها الاستعارة والتشبيه[1] من الطويل.

12 -فتلك خُطوبٌ قد تَمَلَّتْ شَبابَنا	**زماناً فتُبلينا الخُطوبُ وما نُبلِي**
13 -وتُبْلي الأُلَى يَسْتَلْئِمُون على الأُلى	**تَراهُنَّ يَومَ الرَّوْعِ كَالحِدأَ القُبْلِ**
14 -فَهُنَّ كعِقْبَانِ الشُّرَيْفِ جَوَانحٌ	**وهُمْ فَوْقَها مُستَلْئِمُو حَلَقِ الجَدْلِ**
15 -مَنَايَا يُقَرِّبْنَ الحُتُوفَ لأَهْلِهَا	**قَديماً ويَسْتَمْتعْنَ بالأَنْسِ الجَبْلِ**

الأبيات من نص يتغزل بأسماء، ذاكرا تبدل الحال بسبب الخطوب والدهر، فنجد الاستعارة تطل علينا في ثنايا النص مؤكدة فعل الحوادث والأيام ضد الأحياء "تملت شبابنا"وكأنها استمتعت بحصد الشباب منذ القدم فهي تبليهم وما يبلونها، لا بل تبلي الفرسان على ظهور الخيل مدرعين مدججين بالسلاح، وخيلهم فزعة كأنها حدأة بها حَوَلٌ تتوجس خيفة وترقبا، فقد تعاضد التشبيه والاستعارة لرسم صورة مخيفة من جراء سطوة الموت وفعله بالأحياء على قوتهم، وقوة دروعهم وخيلهم التي تشبه العقاب في سرعته، تشبيه كله حركة وجلبة وسرعة تتناسب وسرعة الموت وهو يرسل جنده بسرعة ربما تشبه سرعة الخيل والعقاب، وكذلك هذه الحركة والجلبة التي تدل على جلبة الموت وحركته في ترصد الأحياء.

ومرة أخرى نرى النص يشدنا إلى عالم الموت من خلال الصورة "منايا

(1) الديوان: ص192- 193.

يقربن الحتوف"و"يستمتعن بالأنس"وهل الموت بعيد؟كي تقربه المنية وأي منية تقرب الحتوف؟ وهل الحتف إلا المنية؟وما هذا إلا فزع وخوف فهو أسير المنايا والحتوف، كل ما تقدم يؤكد حقيقة الصراع بين الموت وأدواته من جهة والحياء من جهة ثانية.

التشبيه	الاستعارة
تراهن كالحدأ القبل	تملت شبابنا -تبلين الخطوب
فهن كعقبان الشريف	يقربن الحتوف -يستمتعن بالأنس

ج -الكناية:

والكناية "لفظٌ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ"[(1)]، وهي بنية محايدة بين الحقيقة والمجاز، وبينما تقوم الاستعارة على انتقاء الكلمات و إحلال بعضها مكان بعضٍ -في محور الاستبدال الرأسي، تقوم الكناية على إطلاق العبارة وإرادة لازم معناها، فيكون هناك تدرّج من المعنى المباشر المذكور في النص، إلى المعنى الآخر اللازم له، أي: تنظيم الأشياء في سلسلة من المعاني المتوالية التي يؤدي بعضها إلى بعض، ويترتب بعضها على بعض، وهذا كله يقع ضمن محور المجاورة أو التأليف الأفقي[(2)]، وكلا المحورين يؤثر تأثيرًا كبيرًا في دلالة النص[(3)].

وهذا نص في رثاء نشيبة 'يفيض حزنا وأسى:[(4)]

(1) الإيضاح: الخطيب القزويني، وبهامشه: بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط6، 1416هـ - 1996م، ج3 ، ص150.
(2) الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو، ص68.
(3) الأسلوبية ونظرية النص: د. إبراهيم خليل، ص98.
(4) الديوان: ص187-189.

1 -يَقُولُونَ لي: لَوْ كانَ بالرَّمْلِ لَمْ يَمُتْ نُشَيْبَةُ والطُّرَّاقُ يَكْذِبُ قِيلُها

2 -ولو أَنّني اسْتَودَعْتُهُ الشمسَ لارتقتْ إليه المَنَايا عَيْنُها ورَسُولُها

3 -وكُنْتُ كعَظْمِ العاجِماتِ اكتَنَفْنَهُ بأطرافِه حتى استَدَقَّ نُحولُها

4 -على حين ساواه الشَّبابُ و قارَبَتْ خُطَايَ وخِلْتُ الأرضَ وعثاً سُهولُها

5 -حَدَرْناهُ بالأَثْوابِ في قَعْرِ هُوَّةٍ شَديدٍ على مَا ضُمَّ في اللَّحْدِ جُولُها.

بدأ النص بقول بعضهم: لو كان نشيبة بالرمل لم يمت، لأنه مكان مريء حسن الهواء، وهذه مقولة لا صحة لها لأن سطوة المنية تنوشه ولو كان في حضن الشمس"استودعته الشمس"كناية عن الحصانة والمنعة ومع ذلك لامانع من الموت الذي يرتقي إلى عنان السماء وينوش نشيبة المحصن في برج الشمس، ويتعاضد التشبية والاستعارة والكناية في دعم فكرة الشاعر أن الموت له سطوة وقوة لا تُقاوم، ثم يرسم صورة لضعفه وخوره بعد نشيبة، حيث شبه نفسه بالعظم الذي تلوكه الإبل، فالمحن والمصائب تكاتفت على الشاعر ولاكته كما لاكت الإبل العظام، وهذا التشبيه يشي بقوة الشاعر وجَلده في وجه الشدائد والمحن، ولكنه ضعيف البدن والبصر ويتضح ذلك من خلال الكناية"قاربت خطاي" ها هو بلغ من الكبر عتياً ووهن العظم لدرجة أن خطواته تقاربت وقصرت، تأكيد على فعل الدهر وجنده، إذن دعمت الكناية فكرة الشاعر للمرة الثانية، وهاهو يرسم صورة ثالثة دالة على ضعفه لكن في نطاق البصر هذه المرة "خلت الأرض وعثاً سهولها"كناية تبين أن الضعف أخذ منه كل مأخذ لدرجة أنه يحسب سهول الأرض تِلاعاً وعرة، كل ذلك من جراء فقد نشيبة اليافع، كنايتان وردتا في بيت واحد مدللتان على ضعفه وخور قواه الجسدية، ومن خلال ما تقدم يقارن الشاعر بينه وبين نشيبة الذي قضى يافعا،

ويستحضر الشاعر عهد الود بينه وبين نشيبة دوما ولكن لا سلطان على الموت الذي اختطف نشيبة، والشاعر الذي تقدم به العمر وتكالبت عليه المصائب والمحن وأخذت منه كل مأخذ، وما هذا الضعف والخَور إلا من فقد نشيبة واستقراره في حفرة أبدية مظلمة.

وهذا نص آخر تتآزر فيه الكناية والتعريض:[1]

1 -ألا هَلْ أَتَى أُمَّ الحُوَيْرِثِ مُرْسَلٌ نَعَمْ خَالِدٌ إنْ لَمْ تَعُقْهُ العَوَائِقُ

2 -يُرَى نَاصِحاً فيما بَدَا وإذا خَلا فَذلِكَ سِكِّينٌ على الحَلْقِ حَاذِقُ

3 -وَقَدْ كَانَ لي حيناً خَلِيلاً مُلاطِفاً ولَمْ تَكُ تُخْشَى مِنْ لَدَيْهِ البَوَائِقُ

4 -وكُنْتُ إذا ما الحَرْبُ ضَرَّسَ نابُها لِجَائِحَةٍ والحَيْنُ بالنَّاسِ لاحِقُ

5 -وزَافَتْ كَمَوْجِ البَحْرِ تَسْمو أمَامَها وقَامَتْ على سَاقٍ وآنَ التَّلاحُقُ

6 -أَنوءُ بِهِ فيها فَيَأْمَنُ صاحِبي ولو كَثُرَتْ عِندَ اللِّقَاءِ البوارِقُ

7 -وَلكِنْ فَتىً لم تُخْشَ مِنْهُ فجيعَةٌ حَديثاً ولا فيمَا مَضَى لَكَ لاحِقُ

8 -أَخٌ لكَ مأمونُ السَّجِياتِ خِضْرِمٌ إذا صَفَقَتْهُ في الحُروبِ الصَّوَافِقُ

9 -نُشَيْبَةُ لَمْ تُوجَدْ لَهُ الدَّهْرَ سَقْطَةٌ يَبُوحُ بها في سَاحَةِ الدَّار نَاطِقُ

10 -نَماهُ مِنَ الحَيَّيْنِ سَعْدٍ ومَازِنٍ لُيُوثٌ غَداةَ البَأسِ بيضٌ مَصَادِقُ

11 -هُمُ رَجَعُوا بالعَرْجِ والقَوْمُ شُهَّدٌ هَوَازِنَ تَحْدُوهَا حُمَاةٌ بطارِقُ.

النص في رثاء نشيبة، مسبوق بشكوى من ابن أخته خالد الذي خان عهد الود وطعنه في علاقة ملؤها الغدر مع أم الحويرث، حين أرسله إليها وراودته عن نفسها حبا، مستبدلة أبا ذؤيب بخالد الذي عرّض به الشاعر من خلال الكنايات التي رسمها حين وصفه بالبيت الثاني بالناصح ظاهرا

(1) الديوان: ص181-183.

والسكين الماضية إن خلا "فذلك سكين على الحلق"كناية عن صفة تبين غدر وخيانة خالد، الذي تلون ولبس ثوب الغدر مرة وثوب الصدق والنصح مرة، فقد كان صديقا مخلصا فيما مضى مؤكدا ذلك بكناية تصور الود والصفاء والوفاء "ولم تك تُخشى من لديه البوائق"كناية عن صفة الود والصفاء والأمانة، في أحلك الظروف وعند اشتداد الوغى وتلاحم الفرسان، أكثر من كناية يصور فيها شدة الوغى "ضرس نابها" و"قامت على ساق" كل ذلك جاء بأسلوب شرط يصور احتدام المعارك وتقابل الفرسان، جاء جواب الشرط"أنوء به"كناية عن النهوض والعون والدعم والمساندة مهما لمعت السيوف فكلاهما ينهض بصاحبه ويذب عنه، كل ذلك ماض مشرق مع خالد الذي قطع أواصر الود والصفاء مع الشاعر حين أغوته أم الحويرث، ثم ينتقل لرسم لوحة مشرقة ناصعة ولكن هذه المرة مع نشيبة الذي وصفه بالفتوة والشباب مقارنا بينه وبين خالد وشتان أن يكون خالد كنشيبة الذي عاش "لم تخش منه فجيعة" حديثا وقديما، فالشاعر يعرّض بخالد على مبدأ " وبضدها تتميز الأشياء "، علاوة على تحمله الشدائد من خلال كناية تدل على صفة"إذا صفقته في الحروب الصوافق"لم لا! وقد تربى مع رجال أشبه بالليوث ويدعم ذلك استعارة تصريحية في قوله "ليوث"والتقدير رجال ليوث، ومما تقدم نلحظ أن النص جمع بين" خالد الخائن الغادر ونشيبة المخلص الوفي" من خلال الكنايات التي دعمت فكرة الشاعر التي مفادها "خالد عنوان الغدر ونشيبة عنوان الوفاء والاخلاص".

كنايات عن خالد	كنايات عن نشيبة
فذلك سكين على الحلق ولم تك تخشى من لديه البوائق ضرس نابها وقامت على ساق	لم تخش منه فجيعة إذا صفقته في الحروب الصوافق.

أنوء كثرت عند اللقاء البوارق. **6 كنايات عن صفة**	**كنايتان عن صفة**

نلحظ أن الشاعر في حديثه عن خالد أطال وأعاد ذاكرا زمنه قبل أم الحويرث حيث الود والصفاء بينهما وهذا العهد كان قصيرا حين وصفه الشاعر في قوله "وقد كان لي حينا خليلا" مدة وجيزة من الخلة والصحبة ولكن الشاعر كان ينهض به في أحلك الظروف، وصولا إلى زمنه بعد تعلقه بها حيث الغدر والخيانة، ذاكرا عهده مع نشيبه الذي شابه خالدا في الفتوة والشباب وخالفه في دوام الود والصفاء والذي جاء على ذكره مرات" فتى، أخ، مأمون خضرم، نشيبة "في حين ذكر خالدا مرة واحدة صراحة وما عداها يذكره بضمير الغائب.

ونلحظ جميع الكنايات عن صفات، وشتان بين صفات نشية وخالد، كما نلحظ أن الجمع بين الصورتين المتناقضتين، صورة نشيبة المخلص وخالد الغادر، إنما جاء ليضخم كلا الصورتين في مكانهما، فخالد كان في قمة الغدر والخيانة لخاله، ونشيبة الذي كان في قمة الصدق والوفاء والود للشاعر.

وهذا نص آخر تطل فيه الكناية وهو من الطويل:[1]

1 -مَـا حُمِّـل البُختِـيُّ عَـامَ غِيَـارِهِ	**عَلَيْـهِ الوُسُـوقُ بُرُّهـا وشَـعِيرُها**
2 -أتَـى قَرْيَـةً كانـت كـثيراً طَعَامُهـا	**كَرَفْـغِ التُّرابِ كـلُّ شـيءٍ يَميرُهـا**
3 -فَقِيـلَ تَحمَّـلْ فَـوْقَ طَوْقِـكَ إنَّهـا	**مُطَّبَعَـةٌ مَـن يأتِهـا لا يَضِيـرُهَا**
4 -بـأعظمَ ممـا كُنْتُ حَمَّلْتُ خالِـداً	**وبَعْـضُ أمانَـاتِ الرِّجَـالِ غُرُورُهَـا**

(1) الديوان: ص123-127.

5 -ولَـوْ أَنَّـني حَمَّلْتُـهُ البُـزْلَ مَـا مَشَـتْ	بِـهِ البُـزْلُ حَتَّـى تَتْلَئِـبَّ صُـدُورَها
6 -خَليلـي الَّـذي دَلَّـى لِغَـيٍ خليلَتِـي	جِهَـاراً فكُـلاًّ قـد أصَـابَ غُرورُهَـا
7 -فَشَـأْنكها إنِّـي أمـينٌ وإنَّـني	إذَا مـا تَحـالَى مِثْلُهـا لا أطُورُهـا
8 -أُحَـاذِرُ يَوْمـاً أَنْ تَـبِينَ قَـرِينَتي	وَيُسْـلِمهُا إخْوانهـا ونَصِـيُرهَا
9 -ومـا أنْفُـسُ الفِتْيَـانِ إلا قَـرَائِنٌ	تَـبِينُ ويَبْقَـى هَامُهـا وَقُبُورُهـا
10 -فَنَفْسَكَ فاحْفَظْها ولاتُفْشِ للعِدَى	مِنَ السِّرِّ ما يُطْوَي عَلَيْه ضَمِيرُها
11 -وما يَحْفَظُ المَكْتُومَ من سِرِّ أمْرِهِ	إذا عُقَـدُ الأسَـرارِ ضَـاعَ كَبيُرهـا
12 -مِـنَ القَـوْمِ إلا ذو عَفـافٍ يُعينُـهُ	علـى ذاك مِنْـهُ صِدْقُ نَفْسٍ وَخِيرُهَا
13 -رَعَـى خالِـدٌ سِـرِّي لَيـالِيَ نَفْسُـهُ	تَـوَالَى علـى قَصْـدِ السَّـبِيلِ أمُورُهـا
14 -فَلَمَّـا تَرَامَـاهُ الشَّـبَابُ وَغَيُّـهُ	وفي الـنَّفْس مِنْـهُ فِتْنَـةٌ وفُجُورُهـا
15 -لَـوَى رَأْسَـهُ عَنِّـي ومَـالَ بِـوُدِّهِ	أَغَـانِيجُ خَـوْدٍ كـان فينـا يَزُورُهَـا
16 -تَعلَّقَـهُ مِنْهـا دَلالٌ ومُقْلَـةٌ	تَظَـلُّ لأصْـحَابِ الشَّـقَاء تُـدِيرُها
17 -فَـإنَّ حرامـاً أَنْ أَخُـونَ أمانَـةً	وآمَـنَ نَفْسـاً لـيس عِنْـدِي ضَـمِيرُهَا
18 -متى ما تَشَأْ أحْمِلْكَ والرأْسُ مائِلٌ	علـى صَعْبَةٍ حَرْفٍ وشيك طمورهـا.

التعريض	الكناية
إني أمين إن حراما أن أخون أمانة	كانت كثيرا طمامها حملته البزل ضاع كبيرها تراماه الشباب لوى رأسه تظل لأصحاب الشقاء تديرها

هذه الأبيات من قصيدة يصور الشاعر حال ابن أخته "خالد"حين كان يرسله إلى أم عمرو، لكن السّفه عصف برأس خالد وأم عمرو وخانا الأمانة، وصور الشاعر ابن أخته ببعير لا يعرف ما حُمل "لو أنني حملته البزل ما مشت"، وأم عمرو بأرض كثرت خيراتها وتغري من حضر وجاء "كانت كثيرا طعامها"، ويصف نفسه "إني أمين" وما هذا إلا غمز ولمز وتعريض بقناة خالد وصاحبته من خلال الكناية التي رسمها للقرية كثيرة الخير يريد بهذا أم عمرو التي كثر إغواؤها لخالد وما عليه إلا الحمل، ويا لثقل الحمل! "لو حملته البزل ما مشت" كناية عن ثقل الحمل، إذاً ثقل الحمل يتناسب وثقل الخيانة التي ارتكبها خالد وأم عمرو بحق الشاعر، وهاهو يعرض بهما "فشأنكما إني أمين" تعريض بهما معاً، الزما الغدر شأنكما، إني أمين وأتجنب الغدر مخافة الآخرة والثواب والعقاب "تبين قرينتي"وتفرق نفسي جسدي ويبقى الإثم، وهنا يعرض بالنفس التي سولت للخائنين، يتابع رسم الصور التي تكاد تكون قيماً تنير الدرب للسالكين ففي إفشاء السّر"ضاع كبيرها"كناية عن إفشاء السر الذي حفظه خالد مدة وما إن بلغ الشباب حتى أفشاه "تراماه الشباب"وأعرض عن خاله منصرفا لأم عمرو "لوى رأسه"إلى صاحبة اللحظ التي "تظل لأصحاب الشقاء تديرها"كل هذا الإغواء يقابله الشاعر بتعريض ثان بعد أن عرّض به في بداية النص "إني أمين" مرة ثانية يعرّض بخالد الذي خان العهد والأمانة "فإن حراماً أن أخون أمانة" وصفه بالحرام وأن فعله وصاحبته ليس نهاية العالم فالجزاء من جنس العمل، والموت قادم، والأنفس ودائع"وما أنفس الفتيان إلا قرائن "فنفسك فاحفظها" لابد من ردّها إلى باريها، ثم يكون الحساب، وهذه الحقيقة تحمل التنبيه والإنذار و تدعم القيم والفضائل من حفظ السر والأمانة والوفاء والصدق... التي سعى النص إلى إرسائها وترسيخها في الخاصة والعامة، إذاً الكنايات والتعريض دعمت فكرة النص التي أرادها الشاعر من إماطة اللثام عن الخيانات وإفشاء

الأسـرار وإدامـة الـود والصـفاء مـن جهـة وكـبح جمـاح الـنفس الـتي هـي مـن ألـدّ الأعداء من جهة أخرى.

فإنــك لــو ســاءلت عنــا فتخــبري إذا البــزل راحــت لاتــدر عشــارها

لنــا صــرم ينحــرن في كــل شــتوة لنــا صــرم ينحــرن في كــل شــتوة

الكناية في قوله "لاتدر عشارها" كناية عن قلة اللبن لقلة المرعى والبرد القارس، فكنى عن شدة برد الشتاء بعدم درّ الإبل.

والكنايـة في البيـت الثـاني في قولـه "قـلّ قطارهـا"والمراد عـدم سـقوط المطر، كنايـة عـن الشـّدة والقحـط لانقطـاع المطـر، وجـاءت الكنايتـان لخدمـة الغرض وهو الفخر بكرم قوم الشاعر وجودهم حتى وقت الشّدة.

2 - الخيال الكلي:

الصـور الكليـة تتولّـد مـن الصـور الجزئيـة[1] ومـا القصـيدة إلا مجموعـة مـن الصـور الجزئيـة الـتي تتكـاتف لتشـكل صـورة كليـة ممتـدة علـى امتـداد المشهد، وتكثر الصـور الكليـة في العينيـة مـن خـلال المشـاهد المسـرحية النابضـة بالصوت واللون والحركـة ومـا عودتنـا للعينيـة إلا للثـراء الـذي امتـازت بـه ووفـرة الظـواهر الأسـلوبية فيهـا مـن جهـة وشـيوعها وذيوعهـا، فهـي مـن عيـون الشـعر العربي.

فقـد بـدأ العينيـة بـالمقطع الأول وهـو عبـارة عـن تسـاؤل بـين الشـاعر وزوجته، وهو ثري بالأساليب الخبرية والإنشائية للتعبير عن حالة انفعالية نفسية تفيض بالتردد والخوف مصورة قسوة الفقد ومرارة الأسـى والحرمـان خاصـة مـع فلذات الأكباد، ثم جاءت المقاطع التالية تصور الصراع بين الموت والحياة، وإن اختلفت المشـاهد والأبطـال علـى خشـبة المسـرح إلا أن النتيجـة واحـدة وهـي غلبـة الموت وقهره للأحياء رغم قوتهم.

---

(1) تحاليل أسلوبية: الطرابلسي، ص18.

1 -أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ … وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ

2 -قالَت أُمَيمَةُ ما لِجِسمِكَ شاحِباً … مُنذُ اِبتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ

3 -أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعاً … إِلّا أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ

4 -فَأَجَبتُها أَن ما لِجِسمِيَ أَنَّهُ … أَودى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعوا

5 -أَودى بَنِيَّ وَأَعقَبوني غُصَّةً … بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ

6 -وَلَقَد أَرى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ … وَلَسَوفَ يولَعُ بِالبُكا مِن يَفجَعُ

7 -سَبَقوا هَوَىَّ وَأَعنَقوا لِهَواهُمُ … فَتُخُرِّموا وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ

8 -فَغَبَرتُ بَعدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِبٍ … وَإِخالُ أَنّي لاحِقٌ مُستَتبَعُ

9 -وَلَقَد حَرِصتُ بِأَن أُدافِعَ عَنهُمُ … فَإِذا المَنِيَّةُ أَقبَلَت لا تُدفَعُ

10 -وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها … أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ

11 -فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها … سُمِلَت بِشَوكٍ فَهِيَ عورٌ تَدمَعُ

12 -حَتّى كَأَنّي لِلحَوادِثِ مَروَةٌ … بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقرَعُ

13 -وَتَجَلُّدي لِلشامِتينَ أُريهِمُ … أَنّي لِرَيبِ الدَهرِ لا أَتَضَعضَعُ

14 -وَالنَفسُ راغِبَةٌ إِذا رَغَّبتَها … فَإِذا تُرَدُّ إِلى قَليلٍ تَقنَعُ

ومن خلال استعراض الصور الكلية نلحظ أن الأبيات تنبض بالصور الكلية:

الصورة	عناصرها
قالت أميمه ما لجسمك شاحبا	اللون
ما لجنبك لايلائم مضجعا..إلا أقض	الحركة
أودى بني،أعقبوني حسرة، وعبرة لاتقلع	حالة قلق وبكاء
أن البكاء سفاهة	صوت
فتخرموا	حركة
حرصت أن أدافع ، المنية أقبلت، لاتدفع	حركة
المنية أنشبت إظفارها	حركة
كأن حداقها سملت، فهي عور تدمع	حركة
حتى كأني. . مروة. . كل يوم تقرع	حركة

وإذا ولينا شطر وظيفة هذه الصور نلحظ أنها رسمت مشهدا يعج بالحركة في الغالب، وهذه الحركة جاءت كثيفة لتساند مع الجذر اللغوي والتركيب والأفعال والأسماء معاناة الفقد الذي أحدثه الموت، فالنص يكشف عن حيرة من خلال علاقة الأحياء بالمصير المحتوم لدرجة ذوبانها أو قل غيابها أمامه، فالشحوب والقلق والحسرة والحزن والبكاء، كلها تسيطر على الشاعر ويكررها لتناغمها مع الحزن والكآبة التي سيطرت عليه وقسمته لدرجة التجزئة التي تدور في فلك الدهر الموت والمنية والتوجع من جراء فقد الأبناء بدليل اللازمة الأسلوبية التي تطل في كل المقاطع(والدهر لايبقى على حدثانه)، والملاحظ كثافة عنصر الحركة في هذه اللوحات التي رسمها وكثافة الحركة تخدم البكاء، وكلمة البكاء صوت فيه كثافة شعورية

من جراء الحزن على فقد الأبناء والبكاء قمة التعبير عن الاضطراب، إذن جاءت الصور الكلية مفعمة بالحركة التي سببها الموت، ولو صنفنا الحركة نلحظ أنها لخدمة البكاء، فالشاعر منفعل لا فاعل في هذه الحركة، فهو مشغول ومنفعل بقضية الموت التي أقضت مضجعه، وهو ممن شغلته هذه القضية، حيث يسود جو من [1] التشتت والشرذمة أمام سطوة الموت، وجونفسي ملؤه القلق والخوف والانفعال النفسي الذي يشي بموقف الشاعر من اخترام الموت للأحياء وكأننا أمام أحداث حية تحصل أمام أعيننا.

إذا ما ولينا شطر المقطع التالي من البيت 15 إلى البيت 35 من الكامل:

15-وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ	**جَونُ السَراةِ لَهُ جَدائِدُ أَربَعُ**
16 -صَخِبُ الشَوارِبِ لا يَزالُ كَأَنَّهُ	**عَبدٌ لِآلِ أَبي رَبيعَةَ مُسبَعُ**
17 -أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ	**مِثلُ القَناةِ وَأَزعَلَتهُ الأَمرُعُ**
18 -بِقَرارِ قيعانٍ سَقاها وابِلٌ	**واهٍ فَأَثجَمَ بُرهَةً لا يُقلِعُ**
19- فَلَبِثنَ حيناً يَعتَلِجنَ بِرَوضَةٍ	**فَيَجِدُّ حيناً في العِلاجِ وَيَشمَعُ**
20 -حَتّى إِذا جَزَرَت مِياهُ رُزونِهِ	**وَبِأَيِّ حينِ مِلاوَةٍ تَتَقَطَّعُ**
21- ذَكَرَ الوُرودَ بِها وَشاقى أَمرَهُ	**شُؤمٌ وَأَقبَلَ حَينُهُ يَتَتَبَّعُ**
22 -فَافتَنَّهُنَّ مِنَ السَواءِ وَماؤُهُ	**بَثرٌ وَعانَدَهُ طَريقٌ مَهيَعُ**
23- فَكَأَنَّها بِالجِزعِ بَينَ يُنابِعٍ	**وَأُولاتِ ذي العَرجاءِ نَهبٌ مُجمَعُ**
24 -وَكَأَنَّهُنَّ رَبابَةٌ وَكَأَنَّهُ	**يَسَرٌ يُفيضُ عَلى القِداحِ وَيَصدَعُ**
25 -وَكَأَنَّما هُوَ مِدوَسٌ مُتَقَلِّبٌ	**في الكَفِّ إِلّا أَنَّهُ هُوَ أَضلَعُ**

---

(1) الديوان: ص 146-159.

26 -فَوَرَدنَ وَالعَيّوقُ مَقعَدَ رابِىءِ الـ ضُــرَباءِ فَــوقَ الــنَظمِ لا يَتَتَلَّــعُ

27-فَـشَرَعنَ فِي حَجَـراتِ عَـذبٍ بـارِدٍ حَصِـبِ البِطـاحِ تَغيـبُ فيـهِ الأَكـرُعُ

28 -فـشَرِبنَ ثُـمَّ سَـمِعنَ حِسّاً دونَـهُ شَـرَفُ الحِجـابِ وَرَيـبَ قَـرعٍ يُقـرَعُ

29 -وَنَـميمَةً مِــن قــانِصٍ مُتَلَبِّــبٍ فــي كَـفِّهِ جَـشءٌ أَجَـشُّ وَأَقطُــعُ

30 -فَنَكِرنَهُ فَـنَفَرنَ وَامـتَرَسَت بِـهِ سَــطعاءُ هــادِيَةٌ وَهــادٍ جُرشُــعُ

31 -فَـرَمى فَـأَنفَذَ مِن نَجودٍ عـائِطٍ سَــهماً فَــخَرَّ وَريــشُهُ مُتَصَــمِّعُ

32 -فَـبَدا لَـهُ أَقـرابُ هــذا رائِغــاً عَـجِلاً فَـعَيَّثَ فِي الكِنانَـةِ يُرجِــعُ

32 -فَرَمى فَـأَلحَقَ صاعِدِيّاً مِطـحَراً بِالكَشـحِ فَاِشـتَمَلَت عَلَيـهِ الأَضـلُعُ

34 -فَأَبَــدَّهُنَّ حُــتوفَهُنَّ فَهــارِبٌ بِذَمــائِهِ أَو بــارِكٌ مُــتَجَعجِعُ

35 -يَعثُرنَ فـي حَدِّ الظُباتِ كَأَنَّما كُــسِيَت بُــرودَ بَـني يَزيـدَ الأَذرُعُ

المقطع السابق يصور الحمار الوحشي وأتنه ومصرعها على يد الصائد، يبدأ النص بلازمة أسلوبية تتكرر في بداية كل مقطع (والدهر لايبقى على حدثانه) متابعة في ميدان الفقد والموت، لسان حال الشاعر يقول لئن هلك بني فالدهر لايبقى على حدثانه هذا الحمار وأتنه في مشهد مسرحي تطل الصور الكلية بوفرة.

الصورة	العنصر
جون السراة	اللون
صخب الشوارب	الصوت
أكل الجميم. . طاوعته	صورة حسية حركية
بقرار قيعان. . وابل. . أثجم	صورة حسية حركية، مزج بين المطر

لبثن حينا يعتلجن	والحمر
جزرت مياه	الحركة
ذكر الورود. . . وأقبل حَيْنُه	الحركة
فوردن. . . . فوق النجم	اشترك الموت في رسم الصورة وفيها حركة
فشرعن. . . تغيب الأكرع	الحركة واللون
فشربن. . حسا. . قرع يقرع	الحركة
أجش	الصوت
فنفرن	الصوت
فرمى. . . المتصمع	الحركة
عيّث. . . يرجع	الحركة واللون
فهارب. . . أو بارك	الحركة
يعثرن. . . . علق النجيع	الحركة
	الحركة واللون

اللون 4 الحركة 12 الصوت 3

من خلال الصور الكلية الممتدة والتي يشكل اللون أحد عناصرها نلحظ وصفا للحمار الأسود الظهر، ووصفاً للثريا وما عدا ذلك فاللون لون الدم الذي ارتبط بالقتل والموت الذي هو نهاية الأحياء.

فالدم قابع في اعماقه صوتا وصورة وحركة وإيقاعاً، فهو مفعم ومشحون بلون الدم من جراء فقد الأبناء لا بالموت الطبعي وإنما بالموت قتلاً وهذا النوع من القتل عادة ما يتلطخ دماً، كما تلطخ الحمار في (علق النجيع).

والصوت في هذه الصور ارتبط بالحمار في زمن الدعة والأمن (صخب الشوارب) ثم ارتبط بسماع صوت الصياد أو صوت قوسه أو وتره (سَمَعْنَ حِسّاً..

. وريبَ قرعٍ يُقرعُ) ونمّت عليه الريح (في كفه جشءٌ أجشُّ)، صوت مفعم برائحة الخوف والريبة، صوت يحاكي الغدر دون منح فترة للدفاع عن النفس، إذاً صوت يحاكي الجريمة بدليل البداية مع الصوت ثم الفعل ثم النتيجة الغادرة التي قادت إلى الموت.

أما **الحركة** فقد كانت قبل ظهور الصياد وفيرة نشيطة لأن الزمن زمن الكلأ والمرعى والمشرب حيث النشاط والفرح بخصب المرعى، حيث الطمأنينة والأمن، وكانت تحاكي زمن الشباب والفتوة التي تقودنا إلى زمن أبنائه، ثم تقلصت الحركة بعد ظهور الصيادوانسحب منها النشاط حيث الخوف والفزع الذي يؤكد عنصر المفاجأة الموصلة إلى الموت، ومهما امتدت الصورة إلا أنها تشي بدلالات أساسية وهي صراع الأحياء مع الأموات.

ونستطيع القول إن هذا ينسحب على المشهد التالي من العينية حيث يرسم لوحة تصور مصرع الثور الوحشي في معركة غير متكافئة مع كلاب الصيد وصاحبها، وكذلك المقطع الأخير الذي يصور صراع الفارسين ليؤكد سطوة الموت على الأحياء مهما كان لهم من قوة ومهارة، جاءت الصور الكلية لتدعم فكرة الشاعر الذي تحرك من منظور واحد هو السيادة والسطوة للموت دون سواه، مع ملاحظة أن هذه الصور مستمدة من البيئة البدوية الصحراوية، كما في المعجم اللغوي.

ونلاحظ أيضاً أن هذه الصور انطلقت من موضوع الفقد على المستوى الشخصي للشاعر حين فقد أبناءه ثم جعل هذه التجربة عامة تشمل الكون بما فيه من فرقة وبعثرة وشتات على يد الموت أو جنده من، ومن المستوى الداخلي إلى الخارجي من خلال صور الصراع المتنوعة بين الأحياء.

ومن الملاحظات:

التفصيل في الصورة حيث يركز على المشبه به، ويذكر العديد من

صفاته كما في الأبيات التالية من المتقارب:[1]

8 -وأزْعُـــمُ أنِّـــي وأُمَّ الـــرَّهِينِ   كـــالظَّبي سِـــيقَ لحَبْـــلِ الشَّـــعَرْ

9 -فَبَيْنَـــا يُسَـــلِّم رَجْـــعَ اليَـــدَيْن   بَـــاءَ بِكفَّـــةِ حَبْـــلٍ مُمَـــرّ

10 -فَـــرَاغَ وقَـــدْ نَشِـــبَتْ فِي الزِّمَـــا   عِ واسْـــتَحْكَمَتْ مِثْـــلَ عَقْـــدِ الـــوَتَرْ

11 -فَمَـــا إنْ رحيـــقٌ سَـــبَتْها التِّجَـــا   رُ مِـــن أذْرِعَـــاتٍ فَـــوَادي جَـــدَرْ

12 -سُـــلافَةُ راحٍ تُريـــكَ القَـــذَى   تُصَـــفَّقُ فِي بَطْـــنِ زِقٍّ وجَـــرّ

13 -بِمِـزْجٍ مِـن العَـذْبِ عَـذْبِ السَّـراةِ   تُزَعْزِعُـــهُ الـــرِّيحُ بَعْـــدَ المَطَـــرْ

14 -تَحَـدَّرَ عَـن شَـاهِقٍ كالحَصِيـ   رِ مُسْـــتَقْبِلَ الـــرِّيح والفَـــيْءُ قَـــرّ

15 -فَشَـــجَّ بِـــهِ ثَبَـــراتِ الرِّصَـــا   فِ حَتَّـــى تَزَيَّـــلَ رَنْـــقُ الكَـــدَرْ

16 -فَجَـــاءَ وقَـــد فَصَّـــلَتْهُ الشَّـــمَا   لُ عَـــذْبَ المَذَاقَـــةِ بَسْـــرَ الخَصِـــرْ

17 -بِأطيَـــبَ مِنْهـــا إذا مَـــا النُّجُـــو   مُ أعْـــنَقْنَ مِثْـــلَ هَـــوَادِي الصَّـــدَرْ.

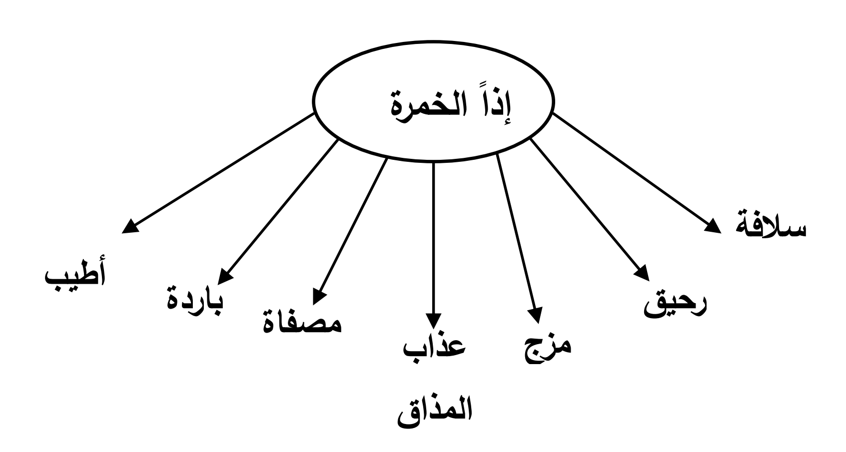
الأبيات جزء من نص غزلي، في (أم الرَّهين)، يريد أنه في حبه وأم الرهين أشبه بظبي ساقه القدر إلى حبل الصائد المفتول المحكم، وكلما حاول النجاة باء بالفشل بسبب نتوء يمنع انفلات الحبل.

ويولي الشاعر صوب الخمر المجلوب من بلاد الشام ويسميه (رحيق) ويتابع وصف الخمرةويسميها (سُلافة) وهي البكر من الخمرحين يجمع ويذب ما به من شوائب ثم تُحفظ في جرار صُفيت مرة بعد مرة أشبه بعين فرزت قذاها وقمصِها، ويتابع وصف الخمر (بالمزج) وكأنها مُزجت بماء زلال عذب بعد أن صفّاه المطر وطرد ما فيه من شوائب وهو يهبط من شاهق وباستمرار حتى جعلها باردة من جراء الظل فهي في ظل، والماء يتصبب عليها من عل وريح ترسل نسمات باردة عليه، فاجتمع الظل البارد والريح الباردة، فالنتيجة (عذب

---

(1) الديوان: ص100-102.

المذاق) من جراء تصفية الريح له من خلال تحريكه وسقوط الرواسب والشوائب في القعر، فهي صافية باردة لدرجة أن شاربها يقطب ويعبس من البرودة، وكل ما سبق من وصف تلك الخمر و ذلك الماء ليس بأجمل و لا بأطيب من (أم الرَّهين)، في وقت أفول النجوم مسرعة في الأفول.



كل ما تقدم يقابله (بأطيب منها) صورة ممتدة فيها تفصيل وتركيز على المشبه به للقول إن كل ذلك ليس بأفضل من المشبه (المحبوبة) وبذلك يدعم فكرته في غرض الغزل وحبه المرأة فهو يدور في فلكها أينما دارت وحيثما دارت بدليل (تزعزعه) هذا الفعل الذي يدلُّ على التكرار مرة بعد مرة.

الاستداريات عند أبي ذؤيب الهذلي:

وهي ذات تركيب لغوي يبدأ بـ "ما" النافية يليها المشبه به، متبوعاً ما أمكن من مواصفات وملامح وأبعاد.....، وفي طرف الاستدارة يأتي المشبه، مسبوقاً ب "أفعل" اسم التفضيل المتصل بالباء، والواقع خبراً لـ "ما" النافية، ويهدف هذا الأسلوب التصويري إلى إعطاء المشبه رتبة أعلى من رتبة المشبه به في تلك الصفات المشتركة والخصائص المسرودة في ثنايا هذه الصورة(1).

---

(1) جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، سلسلة "دراسات

وشعراء هذيل أشهر من اهتموا بالصورة الاستدارية، وأبو ذؤيب الهذلي يعدّ من أبرزهم، ولديه عدد من الصور الاستدارية، ومنها ما يطول وما يقصر وسنتناول أنموذجين مخافة السأم.

وهذه صورة استدارية والنص من الطويل:[1]

7 -وأُقْسِمُ مَا إنْ بَالَةُ لَطَمِيَّةٌ	يَفُوحُ ببَابِ الفَارِسِيِّينَ بَابُهَا
8 -ولا الرَّاحُ رَاحُ الشَّام جَاءَتْ سَبِيئَةً	لَهَا غَايَةٌ تَهْدِي الكِرامَ عُقَابُهَا
9 -عُقَارٌ كمَاءِ النِّيءِ لَيْسَتْ بِخَمْطَةٍ	ولا خَلَّةٍ يَكْوِي الشُّرُوبَ شِهَابُهَا
10 -تَوَصَّلُ بالرُّكْبَانِ حيناً وتُؤْلِفُ الـ	ـجِوَارَ ويُغْشِيها الأمَانَ رِبَابُهَا
11 -فَمَا بَرِحَتْ في النَّاسِ حَتَّى تَبَيَّنَتْ	ثَقِيفاً بِزِيزاءِ الأَشَاءِ قِبَابُهَا
12 -فَطَافَ بهَا أَبْنَاء آل مُعَتِّبٍ	وعَزَّ عَلَيْهِمْ بَيْعُهَا وَاغِتِصَابُهَا
13 -فَلَمَّا رَأَوْا أَنْ أَحْكَمَتْهُمْ وَلَمْ يَكُنْ	يَحِلُّ لَهُمْ إكْرَاهُهَا وغِلابُهَا
14 -أتوهَا بِرِبْحٍ حاوَلَتْهُ فأَصْبَحَتْ	تُكَفَّتُ قَدْ حَلَّتْ وسَاغَ شَرَابُهَا
15 -بأَرْيِ التي تأْرِي لَدَى كلِّ مَغْرِبٍ	إذا اصْفَرَّ لِيطُ الشَّمس حَان
16 -بِأَرْيِ التي تأْرِي اليَعاسيب أصبَحَتْ	إلى شَاهِقٍ دُونَ السَّماء ذُؤابُهَا
17 -جَوَارِسُها تَأْرِي الشُّعُوفَ دَوائِباً	وتَنْصَبُّ أَلْهَاباً مَصِيفاً كِرَابُهَا
18 -إذَا نَهَضَتْ فيهِ تَصَعَّد نَفْرَهَا	كَقِتْرِ الغِلَاءِ مستِدِرّاً صِيابُهَا
19 -يَظَلُّ عَلَى الثَّمْراءِ مِنْهَا جَوَارِسٌ	مَرَاضيعُ صُهْبُ الرِّيش زُغْبٌ رِقَابُهَا
20 -فَلَمَّا رَآهَا الخالِدِيُّ كأَنَّهَا	حَصَى الخَذْفِ تَهْوِي مُستَقِلاً إيَابُهَا

أسلوبية"، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1416هـ - 1996م، ص272.

(1) الديوان: ص29-37.

21 -أَجَـدَّ بهـا أَمْـراً وأيْقَـنَ أنَّـهُ لَهَا أو لأُخْرَى كـالطَّحِين تُرَابُها

22 -فَقِيـلَ تَجَنَّبْهـا حَـرَامُ وَرَاقَـهُ ذُرَاهَا مُبِيناً عُرْضُـهَا وانْتِصابُها

23 -فَـأعْلَقَ أَسْبَابَ المَنِيَّـةِ وارتَضَى ثُقُوفَتَـهُ إنْ لَـمْ يَخُنْـهُ انْقِضَـابُها

24 -تَـدَلَّى عَلَيْهَـا بَـيْنَ سِـبٍّ وخَيْطَـةٍ بجَرْدَاءَ مِثْلِ الوَكْفِ يَكْبو غُرَابُها

25 -فَلَمَّـا اجتَلاهـا بالإيـامِ تَحَيَّـزتْ ثُبَـاتٍ عَلَيْهـا ذُلُّهَـا واكتِئَابُهـا

26 -فَأَطيـبُ بَـراحِ الشَّـأْمِ صِرْفاً وهِـذِهِ مُعَتَّقَـةً صَـهْبَاءَ وهْـيَ شِـيابُها

27 -فمـا إن هُمَـا فِي صَـحْفَةٍ بَارِقِيَّـةٍ جَديـدٍ حَـدِيثٍ نَحْتُهَـا واقِتضـابُها

28 -بأَطْيَـبَ مِنْ فيهَا إذا جِئتُ طَارِقاً مِـنَ اللَّيْـلِ والتَفَّـتْ عَلَـيَّ ثِيابُهـا.

النص في غرض الغزل بأسماء، ثم يسترسل في ذكر الخمر ورحلة جلبها من وصولاً إلى سوق بيعها للشاربين، معرجا على وصف النحل والعسل وجامعه ورحلته الصعبة القاسية، مبتدئاً الصورة بقسم صريح للتأكيد لاجئاً لأسلوب النفي ب "ما" ليبدأ مقارناً مع المرأة وتفضيلها على المشبه به البالة "وعاء الطيب" ورائحته الفواحة، والتي تجلبها عير التجارمن ناحية فارس أو العراق وسماها "لطمية" لأنها تطيب الخدين وهما مكان اللطم، ويذكر الخمر المجلوب من الشام، وهي كريمة كمشتريها، دالة عليها راية نُصبت، فهي صافية شهباء كماء نضح من لحم، فيها لذة لايخالطها أذى لشاربها، ثم استقرت بعد رحلة في ثقيف لشرائها بثمن يناسب لذتها، لدرجة أن آل مُعَتَّبٍ صعب عليهم شراؤها أو اغتصابها إلا بثمنها، ويرسم لوحة ثانية ذاكراً العسل الممزوج بالخمر وطريقة جلبه بواسطة رجل يدعى "حرام" وهذا ما اشتهر به شعراء هذيل، والصورة مكتملة العناصر حيث النحل يعمل حتى الغروب في أعالي الجبال الصعبة الصعود مغبة أن يصله المشتار رغم تحذيره من السقوط، لكنه يتخذ من الحبال معيناً على الصعود، لابساً ما يقيه لسع النحل طارداً له بالدخان جامعاً العسل، ويتعجب من صهباء الشام وعسل جبال هذيل مستخدماً

صيغة "أفعل به" غير ناس ذاك الإناء الذي مُزجت به الخمرة والعسل، ثم يأتي جواب القسم بعد أبيات جاوزت العشرين منهياً الصورة الاستدارية بنهاية تقليدية وهو اسم التفضيل"أفعل" ليؤكد أن كل ما سبق من الخمر والعسل ليس بأطيب من المحبوبة" أسماء" التي يأتيها ليلاً، وهذه التفصيلات من خلال صورة الخمر والعسل تتصل بغرض الغزل الذي لحظناه في مطلع النص، وكل ذلك ليدلَّ الشاعر أن هذه الصفات والنعوت لاتجاري أسماء التي فضّلها على الخمر والعسل في صورة استغرقت أكثر من عشرين بيتاً.

وهذا نص آخر من الوافر:[1]

1 - تُؤَمِّلُ أَنْ تُلاقِيَ أمَّ وَهْبٍ ... بِمَخْلَفَةٍ اذا اجْتَمَعَتْ ثقيفُ

2 - إذَا بُنِيَ القِبابُ على عُكاظٍ ... وقَامَ البَيْعُ واجْتَمَعَ الأُلُوفُ

3 - تَوَاعَدْنا الرُّبَيْقَ لَنَنْزِلَنْهُ ... ولم تَشْعُرْ إذَنْ أنِّي خليفُ

4 - فَسَوْفَ تَقُولُ إذ هَي لم تَجِدْني: ... أخانَ العَهْدَ أَمْ أَثِمَ الحَليفُ؟

5 - فما إنْ وَجْدُ مُعْوِلَةٍ رَقُوبٍ ... بِوَاحِدِها إذا يَغْزُو تُضِيفُ

6 - تُنَفِّضُ مَهْدَهُ وتَذُودُ عَنْهُ ... وما تُغْني التَّمائِمُ والعُكُوفُ

7 - تَقُولُ لهُ: كفيْتُكَ كُلَّ شَيءٍ ... أهَمَّكَ ما تخطَّتْني الحتُوفُ

8 - أُتِيحَ لَهُ مِنَ الفِتْيانِ خِرْقٌ ... أخُو ثِقَةٍ وخرِّيقٌ خَشُوفُ

9 - فَبَيْنَا يَمْشِيانِ جَرَتْ عُقابٌ ... مِنَ العِقْبَانِ خائِتَةٌ دَفُوفُ

10 - فَقَالَ لَهُ -وقد أوْحَتْ إليْهِ -: ... ألا اللّه أُمُّكَ ما تَعِيفُ

11 - فقال لهُ: أرَى طيراً ثِقالاً ... تُخَبِّرُ بالغَنِيمَةِ أوْ تُخيفُ

---

(1) الديوان ص176-180

12 -بــواد لا أنـــيسَ بـــهِ يَبَـــابِ وأَمْسِـــــلَةٍ مَـــــداَفِعُها خَلِيــــفُ

13 -فـألفى القَـوْمَ قـد شَـرِبُوا فَضَـمُّوا أمــــامَ القَــــوْمِ مَـــنْطِقُهُمْ نَسِـــيفُ

14 -فَلَــمْ يَــرَ غَيْــرَ عَادِيَــةٍ لِزامــاً كمـــا يَتَفَجَّـــرُ الحَـــوْضُ اللَّقِيـــفُ

15 -فَــــرَاغَ وَ زَوَّدُوهُ ذَاتَ فَــــرْغٍ لهـــا نَفَـــذٌ كمـــا قُـــدَّ النَّصـــيفُ

16 -وغَــادَرَ في رَئِـيسِ القـومِ أُخْـرَى مُشَلْشِـــلَةً كمـــا نَفَـــذَ الخَسِـــيفُ

17 -فَلَمَّــا خَــرَّ عِنْــدَ القَــوْمِ طَــافُوا بِـــــهِ وأَبانَـــــهُ مِـــــنْهُمْ عَرِيـــــفُ

18 -فَقَــالَ: أَمَــا خَشِـيتَ وللمَنَايَــا مصَــــارِعُ أن تُخرِّقَــــكَ السَــــيوفُ؟

19 -وقــاَلَ: لقــد خَشِـيتُ وأَنْبَــأَتني بـــه العِقْبَـــانُ لَـــوْ أَنِّـــي أعيـــفُ

20 -فَقَــالَ بِعَهْــدِهِ في القَــوْمِ: إنِّــي شَــفَيْتُ الــنَّفْسَ لــو يَشْـفَى اللَّهِيــفُ.

بدأ النص بمقدمة غزلية تقليدية، حول لقاء أم وهب في عكاظ حين يلتقي الناس في سوق عكاظ، وأخلف صاحبها الموعد، واستطرد في رسم تخيلاتها من خلال الاستفهام" أخان العهد أم أثِمَ الحليف؟ "ثم تبدأ الصورة الاستدارية من قوله: "فما" في مطلع البيت الخامس ثم المشبه به وهو حب وحنان وشفقة هذه الأم على ابنها الذي تجهز غازيا، مستذكرة حرصها عليه صغيراً من المهد إلى الشباب، والتمائم وبذلها ما بوسعها حفاظاً عليه ما حييت، كل ذلك لتصوير حرص ووجد الأم على ابنها الذي سار مع صاحبه حتى ظهر ما يدفع للتشاؤم والتوجس والخيفة ثم صدّقه قتل جماعة لذاك الابن الذى شفى غليله بقتل سيدهم كل هذه الأحداث والصور المدعومة بالأفعال المتسلسلة صورت حزن الأم، فقد جاءت الأحداث متوالية ومترابطة والفاء التي دلت على الترتيب والتعقيب في توالي الأحداث. وأسهمت الأفعال في تصوير الأحداث من خلال الحوارات التي دارت بين الشخوص في الأبيات مما أدى إلى إضفاء الواقعية المدعومة بالحركة على الأحداث "خرّ" "راغ"، كما نلمح الأصوات من

خلال الطعنات التي رسم اللون أحد عناصرها"مشلشلة"فقد لجأ الشاعر إلى رسم هذة اللوحة النابضة بالصوت واللون والحركة في مشهد تصويري لرسم خلجات الوجد والحزن والعطف على فلذات الأكباد ربطا بوجده وحزنه على فلذات كبده الذين اختطفتهم يد المنية، فحزنه يشابه حزن تلك الأم وعاطفته تكاد تكون كعاطفة تلك الأم التي فقدت ابنها.

ونلاحظ غياب المشبه بغياب طرفه وهو اسم التفضيل على صيغة "أفعل"المسبوق بالباء قبله؛ فالصورة رغم طولها إلا أنها فقدت العنصر الثاني وربما لشهرته وشيوع قصته.

ومن الاستداريات القصيرة من الطويل:(1)

4 - لعمرك ما عَيْسَاءُ تَنْسَأُ شَادِناً ... يَعِنُّ لها بالجزعِ منْ نَخِبِ النَّجْلِ

5 - إذا هَي قَامَتْ تَقْشَعِرُّ شَوَاتُها ... ويُشْرِقُ بَيْنَ اللِّيت مِنْها إلى الصُّقْلِ

6 - تَرَى حَمَشاً في صَدْرِها ثمَّ إنَّها ... إذا أدْبَرَتْ وَلَّتْ بُمكْتَنِزٍ عَبْلِ

7 - وما أُمُّ خِشْفٍ بالعَلايَةِ تَرْتَعي ... وتَرْمُقُ أحْياناً مُخَاتَلَةَ الحَبْلِ

8 - بأحْسَنَ مِنْها يَوْمَ قَالتْ تَدَلُّلاً ... أَتَصْرِمُ حَبْلي أم تَدُومُ على وصْلي؟.

النص في غرض الغزل بأسماء، فقد بدأ الأبيات بقسم صريح لدعم فكرته والتاكيد على جمال المحبوبة، ثم يبدأ في رسم الصورة الاستدارية بادئاً ب"ما" مُتبِعَاً إياها بالمشبه "عيساء" الظبية ذات اللون الأبيض، تسوق وليدها في واد ي نخب حيث الماء، وهنا يبدو حرصها على ابنها، إذا قامت وأقبلت بدت مضيئة مشرقة دقيقة الصدر، وإذا أدبرت بدت مكتنزة، إنها" أم خشف"ترتعي وتلعب بحذر خشية الصياد، كل ما تقدم من أوصاف لتلك الظبية "ما عيساء" و"ما أم خشف" "بأحسن منها" والضمير عائد على أسماء التي تكلمه بتدلل

(1) الديوان: ص190-191.

وغـنـج متسـائلة أتقطـع حبـال الوصـل أم تـدوم عليهـا ؟مسـتخدماً اسـم التفضـيل المسـبوق بالبـاء المتقـدم علـى المشـبه أسمـاء الـذي جـاء مـن خـلال الضـمير في "منهـا" وفي الـنص نفسـه يرسـم صـورة اسـتدارية ثانيـة للتأكيـد علـى مكانـة أسمـاء ذاكـراً الخمـرة ووصـفها ونقلـها ، ثـم يـذكر العسـل ومزجهـا بـه في إنـاء، وصـولاً إلى تفضـيل تلـك المحبوبـة أسمـاء المشـبه مسـتخدما "بأطيـب "مـن فيهـا حـين يأتيهـا لـيلاً وهـذه الاسـتدارات في غـرض الغزل لدعم وتأكيد فكرته في الحب والإعجاب بتلك المحبوبة.

19 -فَمَا فَضْلَةٌ مِنْ أَذْرِعَاتٍ هَوَتْ بِهَا مُـذَكَّرَةٌ عَـنْسٌ كَهَادِيَـةِ الضَّـحْلِ

29 -فَمَـا إنْ هُمَـا في صَـحْفَةٍ بَارِقيَّـةٍ جَدِيـدٍ أُرِقَّـتْ بالقَـدُومِ وبالصَّـقْلِ

30 -بأَطْيَبَ مِنْ فيها إذا جِئْتُ طارِقاً ولم يَتَبـيَّنْ سَـاطِعُ الأفُـقِ المُجلِـي.

وتشبيه المحبوبة بالظبية أمر معتاد وشائع في الأدب العربي عامة، إلا أن الشاعر يقارن في استداراته ويوضح فكرته عن طريق الصور التي تعج بالصوت واللون والحركة وتفاصيل دقيقة للمشبه به للوصول إلى أن كل ذلك ليس بأفضـل مـن المشـبه الـذي يريـد الحـديث عنـه. ومـن اللافـت للنظـر في صـور الشـاعراعتماده علـى البنـاء الـدرامي، مـن خـلال الحـوار الخـارجي والـداخلي والبطل والجوقة، وقد يعتمد هـذا البنـاء علـى السـرد القصصـي الـذي يمثـل في مجملـه الصـراع والحركـة بـين الحيـاة والمـوت، وأبـرز مـا تكـون هـذه الصـور حضـوراً في الـديوان، في العينيـة حيـث يـدير عـدة معـارك لأبطـال عـدة، وكمـا نلحظ في حديثه عن نشيبة ذلك البطل والكريم راسماً صورة مُثلى له.

الفصل الرابع
البناء الإيقاعي (الموسيقي)
في شعر أبو ذؤيب الهذلي

- الوزن.
- القافية.
- الروي.

الشعر كلام موزون مقفى "قول مأثور يعرف الشعرمقتصراً على أبرز مظاهره. "فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثربها القلوب"[(1)] وليس الوزن والقافيةكلّ موسيقا الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقا تعرض في حشوه، وشأن موسيقا الإطار تحتضن موسيقا الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقا الغناء. فالموسيقا عنصر لابد من الانطلاق منه والرجوع إليه، لأنه عنصر مهم.

وتعتبر الموسيقا من أبرز الظواهر التي تميز الشعر عن سائر فنون الكتابة الأخرى، وللموسيقا دور مميز وحساس كأداة بنائية من الأدوات التي يقوم عليها البناء الشعري، إذ تساهم في تشكيل جو النص، بما تشيعه من ألحان ونغمات، تنسجم مع المعنى العام والفكرة الأساسية للنص، إذ يفترض أن تتلون الموسيقا الشعرية تبعا لتنوع الموضوعات الشعرية واختلافها، مما ينعكس على مشاعرالمتلقي وأحاسيسه، فتنقله إلى جو النص الشعري ليعيش معانيه من خلال موسيقاه لتوقظ إحساس المتلقي.

ويتميز الشعر العربي بثنائية تشكيله الموسيقا، إذ يقوم على الموسيقا الخارجية التي يحكمها العروض، وتتمثل في الوزن والقافية، ويُعدّان عماد الموسيقا الخارجية والقافية عدة أصوات تتكرر نهاية الأشطرأو الأبيات، وهي بمثابة فواصل موسيقية ممتعة ذات نظام خاص يسمى الوزن[(2)].

وهناك الموسيقا الداخلية، التي تقوم على تنوعات القيم الصوتية سواء كانت جملة أو كلمة أو مجموعة من الحروف ذات الجرس المميز، وتتضافرالموسيقا الداخلية والخارجية في تشكيل البناء الموسيقي الذي يعمل على خلق إيحاء شعوري مؤثر ينسجم من معنى النص.

---

(1) موسيقا الشعر، ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، 1952م، ص17.

(2) المرجع السابق: ص273.

1 -**الموسيقا الخارجية:**

يعد الوزن من "أخص ميزات الشعر وأبينها في أسلوبه، ويقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها"[1] ويقوم على تواتر الحركة والسكون ومن ثم تناوب التفعيلات وجريها على نسق معين يتمخض عنه بحر القصيدة، والموسيقا أهم أسس الإيقاع في الشعر، إذ تسهم بالحركة والسكون في تصوير ملامح التجربة الشعرية، فهي ليست قوالب تُصب فيها التجربة، وإنما كل منهما يصبغ الآخر بلونه.

ولعل مما يتصل بالدراسة الأسلوبية أن الإيقاع لا يأخذ طابعا فنيا إلا إذا اقترن بالمضمون الوجداني ويتاح له شكل جميل وإيقاع منسجم ليصبح فنا، فلابدمن اقتران إيقاع الوزن وانفعالات النفس، وهناك تباين حول التناسب بين الوزن والمعنى، قديما قال بهذا ابن طباطبا في عيار الشعر، وحازم القرطاجني في منهاج البلغاء وهذا ليس تقنينا بقدر ماهو استبيان واستيضاح من خلال الوقوف على النصوص وتبين أن في الكامل جزالة و في الخفيف رشاقة وفي المتقارب سهولة. . . . . وحديثا فسّر الدكتور إبراهيم أنيس على سبيل المثال أن الرثاء يتطلب البحور القصيرة المناسبة لسرعة التنفس ساعة المصيبة وفي الحماسة يُتخير الوزن الطويل كثير المقاطع، وحديثا نجد من استهوته فكرة الربط بين الوزن و المعنى ومنهم من خالف هذا القول، ومهما يكن فهذا ليس مقياساً صارماً لأن الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، واختيار البحر عملية لاشعورية أثناء التجربة، ولعل هذا الرأي أقرب للصواب، فالوزن المختلف لسائر البحور لايتبع غرضاً شعرياً بحيث يناسب غرضاً دون غيره، والشاعر قادر على التعبير عن حزنه وفرحه ضمن بحر واحد ولا خصائص سابقة للوزن والشاعر يخلع على الوزن مشاعره، والبحر الواحد ينظم فيه أكثر من غرض وموضوع،

---

(1) الأسلوب: ص65.

وهذا ينقض كلام من قال بارتباط البحر بالموضوع إلى حدّ ما.

وفيما يخص الموسيقا الخارجية في شعر أبي ذؤيب، فهو أسبق من ضبط البحور التي قام بها الخليل يمكننا القول ليس ثمة ارتباط بين الموضوع الشعري ووزنه، وإنما الرباط الحقيقي هو بين الموضوع والإيقاع الذي يمثل حركة النفس وحالاتها ومناسبة الإيقاع بقدر المشاعر التي تعتلج في شعور الشاعر لحظة بناء القصيدة، فالموضوع يختار إيقاعه وتدفق نغماته ليخرج في صورته النهائية.

وهذا نص يتضح فيه عدم ارتباط البحر بالموضوع وهو من الطويل(1).

1 -أَمِـنْ آلِ لَيْلَـى بالضَّـجُوعِ وأَهْلُنَـا	بِنَعْـفِ اللِّـوَى أَوْ بالصُّـفَيَّةِ عِـيرُ
2 -رَفَعْتُ لها طَرْفِي وقدْ حَالَ دُونَهَا	رِجَـالٌ وخَيْـلٌ مـا تَـزَالُ تُغِـيرُ
3 -فَإِنَّـكَ حَقّـاً أيَّ نَظْـرَةِ عَاشِـقٍ	نَظَـرْتَ وقُـدْسٌ دُونَهـا وَوَقِـيرُ؟
4 -دِيَـارُ الَّـتي قَالَـتْ غَـداةَ لَقِيتُهَـا	صَـبَوْتَ أبـا ذِئْـبٍ وأنْـتَ كَـبِيرُ
5 -تَغَيَّـرْتَ بَعْـدِي أمْ أصَـابَكَ حَـادِثٌ	مِـنَ الـدَّهْرِ أم مَـرّتْ عَلَيْـكَ قُـرُورُ
6 -فَقُلْـتُ لَهَـا فَقْـدُ الأَحِبَّـةِ إنَّـني	حَـرِيٌّ بـأَرْزاءِ الكِـرامِ جَـدِيرُ
7 -فِـرَاقٌ كقَيْصِ السِّنِّ فالصَّبْرَ إنَّهُ	لكُـلِّ أُنَـاسٍ عَثْـرةٌ وَجُبُـورُ
8 -فأَصْبَحتُ أَمْشِي في ديار كأنَّها	خِلَـاف دِيـارِ الكاهِلِيَّـة عُـورُ
9 -أُنَـادِي إذَا أُوفِي مـن الأَرْضِ مَرْبَـأً	لأنّـي سَـميعٌ لَـوْ أُجـابُ بَصـيرُ
10 -كَأَنِّي خلافَ الصارخِ الألفَ واحدٌ	بـأَجْرَعَ لَـمْ يَغْضَـبْ لَدَيْـهِ نَصـيرُ
11 -إذا كَانَ عَامٌ مَانِعَ القَطْرِ ريحُهُ	صَـباً وَشَـمالٌ قَـرَّةٌ وَدَبُـورُ

(1) الديوان: ص105-108.

12 -وصُـــرَّادُ غَـــيْمٍ لا يَـــزَالُ كأنَّـــهُ مُـــلاءٌ بأَشْـــرَافِ الجبَـــالِ مَكُـــورُ

13 -طَخَـافٌ يُبَـاري الـرِّيحَ لا مـاءَ تَحْتَـهُ لَـــهُ سَـــنَنٌ يغْشَـــى الـــبِلادَ طَحُـــورُ

14 -فَـإنَّ بـني لِحيَـانَ إمّـا ذَكَـرْتَهمْ نَثَـــاهُمْ إذا أَخْنَـــى اللِّئَـــامُ ظَهِـــيرُ.

نلحظ أن الشاعر في هذا النص متبعاً مقلداً سنن شعراء العرب في الجاهلية، حيث بدأ النص بمقدمة غزلية ذاكراً الوله والتلهف لرؤية عير أهل ليلى، والحواجز الطبيعية والبشرية بينه وبين المحبوبة، ثم ينتقل إلى الحوار بينه وبينها، وصولاً إلى الرثاء لقتلى بني لحيان، متخللاً ذلك وصف لشتاء بارد لامطر فيه مبدياً كرم قومه، إذاً الشاعر جمع بين الغزل والرثاء والوصف، والرابط بين الغزل والرثاء بينٌ واضح لأن كليهما فقدٌ يتجرع الشاعر مرارته.

فقد التزم الشاعر وحدة الوزن ونظم على ما سُمي البحر الطويل الذي يستوعب ما لايستوعبه غيره من المعاني، وهو صاحب الحظ الأوفر عند المتقدمين والمتأخرين.

وقد خرجت هذه الأبيات في إيقاعات من الوزن تتناسب والفقد والفراق وانتظار الشاعر لعير قوم ليلى، ومعاناته من جراء فقد النصير، وقد وردت الأبيات على ما عُرف بالبحر الطويل وقد تعكس طول المعاناة واللوعة التي لاتنتهي، وجاء حرف الروي "الراء" بعد ضمة طويلة أو كسرة طويلة، ذلك الصوت المتكرر ليعطي إيقاعا قويا كقوة الحدث حين فقد المحبوبة وأصحابه حين قُتلوا وعزّ عليه النصير بعدهم، وتكرار الفقد للمحبوبة ثم للقتلى من بني لحيان، وجاءت القافية مع الإيقاعات الطويلة لينتج عنها موسيقا تتفق وغرض الشاعر.

من هنا نستطيع القول:إن الارتباط بين البحر والغرض الشعري ليس فرضاً، والارتباط يكون بين الإيقاع والموضوع.

ونستطيع القول: إن النصوص الشعرية عند الشاعر سارت بخطين

متوازيين:

التواصل والقطيعة:

فقد وجدنا في نصوصه ما فيه إتباع وتواصل مع سنن الشعر الجاهلي، ومن نصوصه ما فيه قطيعة ومجافاة لسنن الشعراء في النظم، فقد تحرر من الخط الذي سار عليه حملة لواء الشعر العربي.

القطيعة والمجافاة:

نلحظ ذلك في العينية، فلم نجد وقوفاً على طلل ولا ذكراً للمحبوبة ولا وصفاً للناقة، فقد بدأ النص باستفهام وحوار مباشر مع أميمة وكأن هول الفاجعة شغله عن ذلك، وحالته النفسية المنكسرة المنهزمة واضطرابه أخذه عن الوقوف على الأطلال والوصف والمحبوبة، ذاكراً الموت في أول كلمة من النص، أميمة التي أنكرت حاله والتغير الذي حصل له من جراء فقد الأبناء وحالة التعب والبكاء والحسرة رغم تصنعه التماسك والثبات أمام الشامتين، وصولاً إلى المشاهد المسرحية الوصفية الثلاثة معزيا ومسريا نفسه وزوجه أن الموت يقتحم عالم الأحياء، مصورا مسألة الصراع بين الموت والحياة، فقد افتقد النص الكثير من سنن البناء الفني للشعر العربي القديم، فقد اختلط الرثاء والحكمة والوصف في النص، وجاء النص على ما سمي لاحقاً بالبحر الكامل الذي يأتي في المرتبة الثانية بعد الطويل محتوياً الأغراض الشعرية الرصينة والجليلة، حسب ما جرت عليه عادة الشعراء في النظم.

ونجد الأصوات كشفت عن المعاني في العينية من مثل "مستتبع" التي تؤكد تلاحق الأحياء واستلحاقهم ببعضهم في قافلة الموت التي تسير دون عتبى، "لا أتضعضع"التي تصور تماسكه ظاهراً ولكنها تبين حالة الانكسار والضعف أمام ضربات الدهر، "وكذا "متجعجع" التي تصور حالة الحمار

المصروع وهو ملقى على الأرض. وقد اعتمد الشاعر إيقاعاً موسيقياً معبراً عن حالته النفسية مستخدماً إيقاع الكامل الذي يتكون من تفعيلة واحدة "متفاعلن" تتكرر ثلاث مرات في كل شطر، مما جعل هذا الإيقاع الموسيقي معبراً ومنسجماً مع الغرض الشعري الذي أراده الشاعر، إذ لافرق بينه وبين غيره مما وممن تخطفتهم يد المنية ونزلت بهم كما نزلت بالشاعر، إذن الإيقاع المتكرر المتوالي الرتيب غير المنقطع أشبه بتوالي الموت وأدواته على عالم الأحياء عامة والشاعر خاصة، مما يجعل تأثير ذلك الإيقاع في النفس لا الجسد عميقاً، مما يحدث تفاعلاً وانسجاماً لدرجة أنك تعيش الأحداث وكأنها تقع أمام ناظريك محدثة أثراً عميقاً في القلوب والنفوس.

<u>متفاعلن</u>

\\\ 5\\5 إذا حللنا هذه المقاطع نجدها تتألف من المتحرك وعدده خمسة والساكن وعدده اثنان وهذا ربما يشي بعدد الأبناء والأب والأم في هذه التفعيلة، فالمتحرك هم الأبناء ولكنهم في الحقيقة سكون وموت، والأب والأم ساكنان في التفعيلة متحركان في الحقيقة وكأن المتحرك أصبح ساكناً والساكن أصبح متحركاً.

وجدير بالذكر أن روي القصيدة حرف "العين" المضمومة التي تخرج من أعماق النفس، فحرف العين أعمق الحروف مخرجاً، فكأنما تفيض روح الشاعر من أعماقه حزناً وألماً لفقد بنيه.

وتكرر خروج الشاعر على نمط القصيدة الجاهلية، فكان ينظم بعض قصائده متناولاً الغرض دون السير على منوال الشعراء في مراعاة الشكل التقليدي للقصيدة الجاهلية، ففي هذه الأبيات نجده اتجه إلى رثاء نشيبة مباشرة وهي من الطويل:[1]

---

(1) الديوان: ص 187-189.

1 -يَقُولُونَ لي لَوْ كانَ بالرَّمْلِ لَمْ يَمُتْ نُشَيْبَةُ والطُّرَّاقُ يَكْذِبُ قِيلُها

2 -ولو أَنَّني اسْتَودَعْتُهُ الشمسَ لارتقتْ إليه المَنَايا عَيْنُها ورَسولُها

3 -وكُنْتُ كعَظْمِ العاجِماتِ اكتَنَفْنَهُ بأطرافِه حتى استَدَقَّ نُحولُها

4 -على حين ساواه الشَّبابُ و قارَبَتْ خُطَايَ و خِلْتُ الأرضَ وعثاً سُهولُها

5 -حَدَرْناهُ بالأَثْوابِ في قَعْرِ هُوَّةٍ شَديدٍ على مَا ضُمَّ في اللَّحْدِ جُولُها.

تفيض الأبيات حزناً ولوعة على موت نشيبة اليافع الذي قصم موته ظهر الشاعر، نجده لم يسر على نهج شعراء العرب في اختيار البحر المتقارب الذي يناسب المصيبة الآنية الفورية، بل اختارإيقاع ما سُمي لاحقاً بالبحر الطويل لأن المصيبة مضت وهو الآن في موقف مَنْ يستخلص الحكمة ويبث العبرة لمن حوله مؤكداً حتمية الموت، والشاعر تأتيه الهواجس ويتذكر نشيبة ويدمدم بكلمات تنم عن اتزان ورصانة وحصافة في الرأي، فالموت لابد منه ولو كنت في حضن الشمس، وجاء إيقاع البحر الطويل ليصور ذلك الصبر على الفقدو المصيبة من جهة وضعفه وطول العمر وهو يصارع الدهر وحوادثه من جهة ثانية، فالأبيات جاءت على شكل شريط من الذكرى المؤلمة الحزينة التي ناسبها الإيقاع في تفعيلاته الرتيبة وتوالي أوتاده وأسبابه فالتفعيلة "فعولن"تتكون من وتد مجموع وسبب خفيف، أما "مفاعيلن" تتكون من وتد مجموع وسببين خفيفين، مما جعل لهذا الإيقاع والوزن خاصية على استيعاب جلّ أغراض الشعر العربي، فالشاعر يعرض حكمة يقينية بحتمية الموت فهو في موضع الحكيم الناصح سعياً لإقناع المتلقي، والقافية المطلقة"ها" التي تصل إلى أبعد مدى في بعث الآهات والتوجع والحسرة والحزن والبوح النفسي من جراء الفقد.

التواصل:

ونلحظ في النصوص ما كان الشاعر فيها إنموذجاً يحاكي عصره، كما في هذا النص من الطويل:[1]

1 -هــل الــدّهْرُ إلا لَيْلَــةٌ ونَهارُهَــا   وإلا طُلُــوعُ الشَّــمسِ ثُــمَّ غِيَارُهَــا

2 -أبى القَلبُ إلا أُمَّ عَمْروٍ وأَصْبَحَتْ   تُحَــرَّقُ نَــارِي بالشَّــكاة ونَارُهــا

3 -وَعَيَّرَهَــا الوَاشُــونَ أنّــي أُحِبُّهَــا   وتِلْـكَ شَـكاةٌ ظـاهِرٌ عَنْـكَ عَارُهـا

4 -فلا يهنأ الواشين أن قد هجرتها   وأظلــمَ دونــي ليلــها ونهارهــا

5 -فإن أعتذرْ منها فإني مُكذَّبٌ   وإن تعتــذرْ يــرددْ عليهــا اعتــذارها

9 -وسَوَّدَ مـاءُ المَـرْدِ فَاهـا فَلَوْنُـهُ   كَلَـوْنِ النَّـؤُورِ فَهْـيَ أدْمـاءُ سـارُها

16 -أَلِلحَيْنِ قَامَتْ ها هُنْا أَمْ تَعَرَّضَتْ   فُطَيْمَــةُ أمْ كَيْمــا يَبَــرَّ اعتِــذارُها

17 -فَإِنَّــكَ مِنْهــا والْتعَــذُّرَ بَعْـدَما   لَجِجْـتَ وشَـطَّتْ مِـنْ فُطَيْمَـةَ دارُهـا

19 -تَبَــرَّأُ مِــنْ دَمٍّ القَتِيــلِ وبَــزِّهِ   وقَــدْ عَلِقَــتْ دَمَّ القَتِيــلِ إزَارُهــا

ثم يولي شطر الفخروالاعتزاز بالقبيلة وكرمها، ويحاور المحبوبة أنها لو أرادت أن تعرف المزيد عن قبيلته لأخبرها.

21 -لأُنْبِئْتِ أنَّا نَجْتَدِي الحَمْدَ إنَّما   تَكَلَّفُــهُ مِــنَ النُّفُــوسِ خيارُهــا

26 -إذا حُـبُّ تَـرْوِيحُ القُتَـار فإنَّنـا   نُروِّحُهَــا شَــفْعاً حَميــداً قُتَارُهــا

ويعود ثانية لأم عمرو:

27 -فـإن تصـرِمي حَبْلـي وإنْ تَتبـدَّلِي   خَلـيلاً وإحْـداكُنَّ سُـوءٌ قَصَـارُها

---

(1) الديوان: ص108-122.

28 -فــإنِّي إذا مـــا خُلَّـــةٌ رَثَّ وصْـــلُها   وجَـدّتْ بِصُـرْمٍ واسْـتَمَرَّ عِـذارُها

29 -وحالتْ كحَولِ القوسِ طُلّت فعُطّلتْ   ثلاثـاً فَأَعْيَـا عَجْسُـها وظُهَارُهـا

30 -فَــإنِّي جَـــدِيرٌ أَنْ أُوَدِّعَ عَهْـــدَهَا   حَميـداً ولَـمْ يُرْفَـعْ لَـدَيْنا شَـنَارُهَا

ثم يصل للرثاء بعد مقدمة طويلة:

34 -ضَـرُوبٌ لِهَامَـاتِ الرِّجَـالِ بِسَـيفِه   إِذَا أُعْجِمَـتْ وَسْـطَ الشُّؤون شِـفَارُها

35 -بِضَـرْبٍ يَفُـضُّ البَـيْضَ شـدَّةُ وقْعِـهِ   وَطعْنٍ كَرَكْض الخَيْل تُفْلَى مِهارُهَا

36 -وَطَعْنَـةِ خلْـسٍ قـد طَعَنْـتَ مُرِشَّـةٍ   كَعَــطِّ الـــرِّداءِ لا يُشَـــكُّ طَوَارُهـــا

40 -سَبَقْتَ إذا ما الشَّمسُ آضَتْ كأنَّها   صَــلاءَةُ طِيــبٍ ليطُهــا واصِـفرارُهَا

41 -إذا مـا سِـرَاعُ القـومِ كَانواكَـأَنَّهُمْ   قَوَافِــلُ خَيْــلٍ جَرْيُهــا واقْوِرارُهـــا.

بدأ النص بحكمة، انطلق بعدها إلى الغزل بأم عمرو، وشبهها بالظبية ثم وصل إلى الفخر بالقبيلة ومدح كرم القبيلة وصولاً إلى الرثاء لنشيبة وهو الغرض الرئيس، وهنا نجد الشاعر في هذا النص يسير على نهج أقرانه من الأقدمين، حيث تلازم شكل القصيدة والبحر ولم يخرج على سنن الأقدمين.

ومن خلال الإحصاء تبين أن البحور التي استخدمها الشاعر كالتالي:

البحر	الطويل	الوافر	البسيط	المتقارب	الكامل	الرجز	المنسرح
عدد القصائد	19	6	4	3	2	2	1

مجموع القصائد والقطع والنتف في الديوان 37 وغالب أشعاره جاءت على البحر الطويل دون دراية باسمه يدلل على أن حسه الإيقاعي مشبع بهذا الإيقاع، ولاغرابة حيث إن للبحر الطويل حظوة في الشعر العربي، فقد احتوى

ثلث الشعر العربي لا سيما الأغراض الرصينة وهذا جدول يبين نسبة استخدام الشاعر للبحور في الديوان.

م	البحور	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	الطويل	282	%47،6
2	البسيط	77	%13
3	الكامل	72	%12
4	الوافر	69	%11،6
5	المتقارب	65	%11
6	المنسرح	17	%2،8
7	الرجز	10	%1،6
المجموع	**7**	**592**	**٪100**

نلحظ أن الطويل استحوذ على نصف شعره تقريباً لأنه مشحون بثقافة الإيقاع السائدة في عصره والقابعة في لاشعوره فهو مشدود إليه وعبّر به عن جلّ شعره، تلاه البسيط والكامل والوافر والمتقارب والمنسرح والرجز بنسبة ضئيلة، والغريب في التوزيع يدفعنا إلى فرضية الفقدأو الضياع من شعره، حيث أن ما وصل من شعره لايتناسب ومكانة الشاعر، ومجيء الوافر والكامل والبسيط قد يزيل الغرابة لأنها بحور تتناسب والموروث الشعري، والرجز بحر مبتذل شعرياً لايناسب مكانة الشاعر.

القافية:

وفيما يخص القافية فهي "من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع الحرف الذي قبل الساكن"[1].

والقوافي قسمان:

1. مطلقة: وهي ما كان رويّها متحركاً، والوصل لازم لها، مدّا أوهاء.
2. مقيدة: وهي ما كان رويها ساكناً، وتكون خالية من الوصل.

وفي شعر أبي ذؤيب الهذلي نلحظ أنه أكثر من القوافي المطلقة المتحركة كما يلي:

القوافي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المطلقة	552	٪95,57
المقيدة	37	٪5,43

واللافت للنظر شيوع القوافي المطلقة، ويدل على تمكن الشاعر من ناصية القوافي وبلوغه مكاناً علياً، والقافية تشكل أداء موظفاً يفصح عن غرض الشاعر، وهي ذات معنى، وهي عنصر أساس في قوام النص، وهي تلتحم بالنص وهي نهاية طبيعية ومناسبة للنص، والقوافي كالبحور يحسن بعضها في موضع ولايستحسن في موضع آخر، ونلحظ ذلك عند أبي ذؤيب في العينية، حيث جاء حرف العين وهو الأعمق مخرجاً وكأن الشاعر يلفظ أنفاسه حزناً وألماً على من فقدهم، مما يدلل على ارتباط بين القافية والمعنى،

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج1، حققه وفصّله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972م، ج1، ص 154.

وليس بالضرورة التعميم بصلاحية الحروف قوافي لبعض الأغراض دون غيرها ، والحكم على القافية يكون من خلال تآزر والتقاء البحر واللفظ والمضمون والشعور على مستوى النص كله.

والقافية مظهر من المظاهر الخارجية للإيقاع المساند في تشكيل المعنى، وهذه أبيات تدل على ترابط بين القافية والغرض إلى حدّ كبير، ومدى تناسب الصوت والمعنى.

6 -سَقَى أُمَّ عَمْرٍو كل آخِرِ ليلةٍ حَنَاتِمُ سُودٌ ماؤهُنَّ ثَجِيجُ

7 -إذا هَمَّ بالإقْلاعِ هَبَّتْ له الصَّبا فأعْقَبَ نَشْءٌ بعدها وخُرُوجُ

8 -تَرَوَّتْ بماءِ البَحْرِ ثُمَّ تَنَصَّبَتْ عَلَى حَبَشِيَّاتٍ لَهُنَّ نَئِيجُ

9 -يُضِيءُ سَنَاهُ رَاتِقٌ مُتَكَشِّفٌ أغَرُّ كَمِصْبَاحِ اليَهُودِ دَلُوجُ

10 -كما نوَّرَ المِصْبَاحُ لِلعُجْمِ أَمْرَهُمْ بُعَيْدَ رُقَادِ النَّائمينَ عَرِيجُ

11 -أرِقْتُ لَهُ ذَاتَ العِشَاءِ كأنَّهُ مَخَارِيقُ يُدْعَى تَحْتَهُنَّ خريجُ

12 -تُكَرْكِرُهُ نَجْدِيَّةٌ وتَمُدُّهُ مُسَفْسِفَةٌ فَوْقَ التُرَابِ مَعُوجُ

13 -له هَيْدَبٌ يَعْلُو الشِّراجَ وهَيْدَبٌ مُسِفٌّ بأَذْنَابِ التِّلاعِ خَلُوجُ

14 -ضَفادِعُهُ غَرْقَى رِواءٌ كأنّها قِيَانُ شُرُوبٍ رَجْعُهُنّ نَشِيجُ

15 -لِكُلِّ مَسِيلٍ من تهامَةَ بَعْدَمَا تَقَطَّعَ أَقْرَانُ السَّحَابِ عَجِيجُ

16 -كأنَّ ثِقَالَ المُزنِ بين تُضَارِعٍ وشَابَةَ بَرْكٌ من جُذَامَ لَبِيجُ

17 -فذلك سُقْيا أُمِّ عمروٍ و إنني بما بَذَلَتْ مِنْ سَيْبِها لَبَهِيجُ.

بدأت اللوحة بذكر أم عمرو وانتهت بأم عمرو، مقترنة بلفظ "السقيا" والصورة منتزعة من البيئة سواء البرية أو البحرية، ومع إلحاح الشاعر على السقيا جاء حرف الروي وهو من أهم عناصر البناء الموسيقي للنص عامة " الجيم"المعطشة التي تدل على الحاجة الماسة للماء متمثلاً بالمطر، أو إيحاء

مرتبط بالغرض لما له من صوت يعرف بالمركب وهذا الصوت يناسب وصف المطر، إضافة إلى بعض الكلمات ذات الأصوات التعبيرية جاءت تخدم غرض الوصف هنا من مثل "نئيج"الدالة على حركة مرور السحاب مصحوباً بالصوت، و"نشيج" الموحية بالبكاء المصحوب بالصوت ومنه شبه أصوات الضفادع " بالنشيج" كذلك "ثجيج وعجيج"الأولى تدل على غزارة المطر، والثانية صوت الماء في انحداره بالأودية، والجناس بين الكلمتين يحدث إيحاء يتصل بالغرض، وكل ما سبق مما يتصل بالقافية وكلماتها يعاضد الموسيقا بشكل رأسي، وعلى المستوى الأفقي نلحظ التنوين في النكرات "برقٌ، راتقٌ، هيدب... "فيها بعد موسيقي مثير ومحفز للموسيقا الداخلية إضافة إلى البعد المعنوي الذي يتمثل في اتساع الدلالة للكلمات مع النكرة، كما نلحظ تكرار المقاطع "تكركره نجدية "المصور لأثر الريح على السحاب ترددا وتمددا"ومسفسفة"تصور الريح وهي تكنس ما أمامها وكأنه "هيدب " ثوب يتدلى ويسوق ما أمامه، إضافة إلى المشتقات في نهاية الأبيات والتي تدّل على غزارة المطر سقيا للأحبة "ثجيج، من الصب والغزارة، و"خروج" تتابع وتوالي الغيم و"نئيج" ذلك المرّ السريع للغيم... إضافة إلى نور البرق المضيء "دلوج، والفرح بهذه السقيا من خلال "بهيج "وجاءت القافية مطلقة مكسور ما قبلها، تعاضدت الموسيقا والصوت في إغناء الدلالة المعبر عن غزارة المطر وكثافة السقيا التي تتناسب مع الحب الذي يكنه الشاعر للمحبوبة، من هنا نستطيع القول إن القافية اتصلت بالغرض وتعاضدت مع الكلمات سواءأكان حشوا أو نهاية الأبيات لترسم صورة السقيا وأبعادها وعناصرها من لون وصوت وحركة، إذن عبرت دلالة وصوتا عن الغرض ودعمت فكرة النص.

الروي:

هو الصوت الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر في آخرها، فهو أهم حروف القافية لتكراره بذاته مع حركته الخاصة به[1] وحروف الروي تتناسب قلة وكثرة، ويكثر الراء واللام والميم والنون والباء والدال، ويقل الضاد والطاء والهاء، ومنها ما يأتي متوسطا بين الكثرة والقلة كالتاء والسين والقاف والكاف والهمزة والعين والحاء والفاء والياء والجيم، وجميع الحروف تصلح روياً عدا حروف العلة والهاء في بعض المواضع[2].

وهذا جدول يبين ورود حروف الروي عند الشاعر:

حروف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الراء	120	٪ 18,08
الحاء	95	٪16,52
العين	75	٪13,04
اللام	70	٪12,17
الباء	58	٪10,08
الدال	43	٪7,48
الجيم	38	٪6,61
القاف	26	٪4,52
السين	20	٪3,48
الفاء	20	٪3,48
الياء	13	٪2,26
التاء	10	٪1,74
الميم	3	٪0,52
المجموع	**591**	**٪100**

(1) التحليل الألسني للأدب، محمد عزام، ضمن سلسلة "دراسات نقدية عربية"، منشورات وزارة الثقافة بسوريا، دمشق، 1994م، ص134.
(2) موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، حلب، سوريا، 1981م، ص 139.

نلحـظ كثافـة في روي حـرف الـراء، وذلـك في عـدد مـن قصـائده ومقطوعاته الشعرية التي تتناول أغراضاً متباينة، مما يدل على أن الشاعر جعل هذا الـروي طيعـا لخدمـة أغراضـه، وكـذلك في بعض المقطعات الشعرية الـتي تناولت غرضاً واحداً أو إشارة لحادثة معينة كقتل جماعة من آل عجـرة، ولعـل روي حـرف الـراء بصـوته ونغمتـه المتكـررة كـأنمـا يشـي بتكـرار الأحـداث واستمرارها في حياة الشاعر، لاسيما في قوافيه الرائية المطلقة.

1 -أَمِـنْ آلِ لَيْلَـى بالضَّـجُوعِ وأَهْلُنَـا　　بِنَعْـفِ اللِّـوَى أَوْ بالصُّـفَيَّةِ عِـيرُ

2 -رَفَعْتُ لها طَرْفِي وقدْ حَالَ دُونَهَا　　رِجَـالٌ وخَيْـلٌ مـا تَـزَالُ تُغِـيرُ

ونلحظ هنـا أن روي حـرف الـراء يـوحي بالاسـتمرار مشـفوعاً باسـتخدام الفعل "ماتزال"بما فيه من دلالـة علـى هـذه الاسـتمرارية. أمـا في روي حـرف الـراء المقيـدة فكـأن الشـاعر حبـيس أحـداث جعلتـه لايقـوى علـى إيصـال صـوته رغـم التكـرار الذي يشي به حرف الروي.

8 -وأَزْعُـمُ أَنِّـي وأُمَّ الـرَّهِينِ　　كـالظَّبِي سِـيقَ لحَبْـلِ الشَّـعَرْ

9 -فَبَيْنـا يُسَـلِّم رَجْـعَ اليَـدَيْن　　بَـاءَ بِكفَّـةِ حَبْـلٍ مُمَـرّ

فهو حبيس الحب الذي يربطه بأم الرهين كظبي قُيد بحبل مـن الشـعر لايبرحه، فجاء حرف الروي الراء المقيدة مناسباً ومنسجماً مع سياق المعنـى ومـا فيه من قيود وحبس.

وفي استخدامه لـروي الحـاء أو العـين نـراه يعـبر عـن بـوح نفسـي وعـاطفـة متأججة سـواء في غزله بالمحبوبـة أو برثائـه لفلـذات الأكبـاد أو في رثائـه لنشـيبة حيث تمتزج الحرقة والألم بروي يخـرج مـن أعمـاق نفسـه وصـدره "العـين والحـاء "أعمق الحروف مخرجاً، وهـذا يعمـق عاطفـة الشـاعر الـتي تمتـزج بآهـات وأنـات مصدرها الفقدعلى مستوى ثنائية الموت والحياة.

5 -أَودى بَـنِيَّ وأَعْـقَبوني غُـصَّةً　　بَـعدَ الـرُقادِ وَعَـبرَةً لا تُقلِـعُ

6 -وَلَقَد أَرى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ وَلَسَوفَ يولَعُ بِالبُكا مِن يَفجَعُ

وقوله من المتقارب:[1]

أمن أم سفيان طيف سرى إلي فهيج قلبا قريحا

عصاني الفؤاد فأسلمته ولم أك مما عناه الضريحا

وتتنوع حروف الروي في قصائد كثيرة كروي حرف الباء واللام والدال وغيرها، وخلاصة القول:إن حروف الروي عند الشاعر كانت مناسبة للغرض ومعبرة عن البوح النفسي والشعوري الذي تتضح به نفس الشاعر وتضفي موسيقا تتراوح بين مهموسة وجهورية مدوية بما يناسب خلجات النفس.

2 - الموسيقا الداخلية:

رغم أهمية الموسيقا الخارجية في صياغة موسيقا الشعر، إلا أنه لايمكن إغفال الموسيقا الداخلية في تشكيل موسيقا القصيدة، فإذا كانت الموسيقا الخارجية متمثلة بالوزن والقافية هي قاسم مشترك لدى الشعراء مع خصوصية في الاستخدام، فإن الموسيقا الداخلية طابع خاص وبصمة تميز القصيدة والشاعر، ولا يمكن الاشتراك بين شاعر آخر، وذلك من خلال انتقاء الكلمة والحرف المشكل لموسيقا تتناسب وجو القصيدة المعبر عن مكنون مبدعها وما يعتمل داخله، لأن الموسيقا الداخلية انعكاس لانفعالات مبدعهابوعيه حيناًودون وعي احياناً، تلك الانفعالات التي تساهم في البناء اللغوي وأسلوب صياغته، مما يدفع لاختيار الحرف والكلمة المناسبة لجو النص مشكلاً الإيقاع الداخلي أو النفسي المتمم للإيقاع العروضي، إذن الإيقاع

(1) الديوان: ص55.

الداخلي هو خلاصة لغة نفسية قبل أن يكون لغة عروضية، يحرك فينا الشعور والإحساس من خلال استخدام التكرار والجناس والتصريع وحسن التقسيم ورد العجز على الصدرو استخدام أصوات الجهر مرة والهمس مرة ثانية وغير ذلك من عناصر تشكل الموسيقا، واللافت للنظر عند الشاعر.

- التكرار:

من أهم عناصر الإيقاع الداخلي في شعر أبي ذؤيب "التكرار" وهو تكرار لفظي ومعنوي وتكرار معنوي دون لفظي، وما يهمنا التكرار اللفظي، والتكرار في ديوان الشاعر ظاهرة أسلوبية لافتة أدت دوراً أساسياً عندما كان يلحّ[1] على حركات وألفاظ وعبارات قد تبدو مسيطرة على فكره ووجدانه بشكل ملحوظ، للتأكيد على المعنى المراد والإلحاح عليه لإثراء المعنى من جهة، وعلى المستوى الموسيقي الذي يعاضد المعنى من جهة ثانية ليطرب السامع.

تكرار الحركة:

1 -أعَاذِلَ إنَّ الرُّزءَ مِثْلُ ابْنِ مالِكٍ   زُهَيْرِ وأَمثَالُ ابْنِ نَضْلَةَ واقِدِ

2 -وَمِثْلُ السَّدُوسِيَّيْنِ سَادَا وذَبْذَبَا   رِجَالَ الحِجَازِ مِنْ مَسُودٍ وسَائِدِ

3 -أَقَبَّا الكشُوحِ أبْيضانِ كلاهُما   كَعَالِيَةِ الخَطِّيٍّ وارِي الأزَانِدِ

4 -أعاذِلَ أبْقي لِلمَلامَةِ حَظَّهَا   إذَا رَاحَ عَنِّي بالجَلِيَّةِ عَائِدِي

5 -وقالُوا تَرَكْنَاهُ تَزَلْزَلُ نَفْسُهُ   وقَدْ أسْنَدُونِي أوْ كذا غَيْرَ سَانِدِ

6 -وقَامَ بَنَاتِي بالنِّعالِ حَواسِراً   فَأَلْصَقْنَ وَقْعَ السِّبْتِ تَحْتَ القَلائِدِ

7 -يَوَدُّونَ أَنْ يَفْدونَني بنُفُوسِهِمْ   وَمَثْنَى الأَوَاقِي والقِيَانِ النَّوَاهِدِ

---

(1) الديوان: ص90-96.

8 -وقَــدْ أرْسَــلُوا فُــرَّاطَهُمْ فتَــأَثَّلُوا   قَليباً سَفَاهَا كالإمَاءِ القَوَاعِدِ

9 -مُطَأْطــأةً لَــمْ يُنْبِطُوهَــا وإنَّهــا   لَيَرْضَــى بهــا فُرَّاطُهــا أُمَّ واحِـدِ

10 -قَضَوْا ما قَضَوْا مِنْ رَمِّها ثُمَّ أقْبَلُوا   إلَـيَّ بِطَـاءَ المَشْـي غُبْـرَ السَّـوَاعِدِ

11 -يَقُولـونَ لَمَّـا جُشَّـتِ البئْـرُ: أوْرِدوا   فَلَـيْسَ بِهَـا أَدْنَـى ذُفَـافٍ لِـوارِدِ

12 -فكُنْتُ ذَنُوبَ البئْـر لَمَّـا تَبَسَّـلتْ   وَسُــرْبِلْتُ أكْفَــانِي وَوُسِّــدتُ

13 -هنَالِـكَ لا إِتْـلافُ مَـاليَ ضَـرَّني   ولا وَارِثـي أَنْ ثُمِّـرَ المـالُ حَامِدِي.

ترسم الأبيات لحظة احتضار الشاعرثم موته ثم اتخاذ حفرة مناسبة ثم دفنه، مصوراً وقع الموت من خلال الإيقاع الصوتي "تزلزل"الذي يشي بالضعف والزعزعة والانكسار، والحزن دافع لظهور حركة الكسر فعكست هذه الحركة المكسورة ماتحمله النفس من خضوع للحزن والألم، كما يكشف عن نبرة أسى، ولقد كان الروي مؤشراً إلى وضوح ظاهرة الكسر في رثائه لنفسه وكأنه مكسور مشدود بفعل الموت تابع له مجرور به، وصوت الكسر لم يقف عند الروي بل تعداها وشاع في كثير من كلمات النص حتى مال بعضها إلى الإشباع "الأواقي، حامدي، ساعدي. . . كل ذلك يشي بحالة الإنكسار والانجرار والتبعية للموت.

تكرار الحرف:

في النص السابق الذي يتحدث فيه عن سقيا أم عمرو نلحظ تكرارصوت "السين"10 مرات هذا الصوت الذي قد يدل على السقيا، سيما وأنه ذكر السقيا صراحة في أول الأبيات وآخرها، كذلك تكرار صوت "الشين" الذي قد يشي بعطش للحب من جهته والعطش للسقيا من جهة

المحبوبة، وصوت الجيم كذلك الذي يدل على العطش والحاجة للسقيا، إضافة إلى موسيقا صاخبة ملؤها الجلبة والصوت الذي يشبه صوت البرق والرعد وتصادم السحاب، فصوت الجيم صوت انفجاري، بينما صوت الشين صوت رخو يوحي بالتفشي والذيوع والانتشار، كانتشار المطر، ويتعاضد إيحاء الأصوات مع المعنى الذي قصده الشاعر وهو السقيا والمطر.

وهذا نص أخر نلحظ فيه تكرارا لبعض الأصوات وهو نص يرسل فيه الشاعر عدة رسائل لمي من البسيط:(1)

1 -يــامَيُّ إن تَفْقِــدِي قَوْمــاً وَلَــدْتِهِمُ	أو تُخْلَسِــيهِمْ فــإنَّ الــدَّهْرَ خــلاَّسُ
2 -عَمْـروٌ وَعَبْـدُ مَنَـافٍ والَّـذي عَهِـدَتْ	بِـبَطْنِ عَرْعَــرَ آبِــي الضَّــيْمِ عَبَّــاسُ
3 -يـا مَــيُّ إنَّ سِـبَاعَ الأرْضِ هالِكَــةٌ	وَالعُفْــــرُ وَالأُدْمُ والآرْامُ وَالنــــاسُ
4 -تــاللّهِ لا يــأْمَنُ الأيَّــامَ مُبْتَــرِكٌ	في حَوْمَــــةِ المَــــوْتِ رَزَّامٌ وفَــــرَّاسُ
5 -لَيْــثٌ هِزَبْــرٌ مُــدِلٌ عِنْــدَ خِيسَــتِهِ	بــالرَّقْمَتَيْنِ لَــــهُ أجْـــرِ وأعْــــرَاسُ
6 -يَحْمِي الصَّرِيمَةَ إحْدَانُ الرِّجَال لـهُ	صَــيْدٌ وَمُسْــتَمِعٌ باللَّيــلِ هَجَّــاسُ
7 -صَـعْبُ البَديهـةِ مَشْـبُوبٌ أَظَـافِرُهُ	مُوَاثِــبٌ أَهْــرَتُ الشِّــدقَيْنِ مَسَّــاسُ
8 -يَــامَيُّ لا يُعْجِــزُ الأيَّــامَ ذُو حِيَــدٍ	بِمُشْـــمَخِرّ بــــه الظَّيَّــــانُ والآسُ
9 -في رَأْسِ شَــاهِقَةٍ أُنْبُوبُهَــا خَصِــرٌ	دُونَ السَّــمَاءِ لَهَــا في الجَــوِّ قِرْنَــاسُ
10 -مِــن فَوْقِــهِ أنْسُــرٌ سُــودٌ وأَغْرِبَــةٌ	وتَحْتَــه أَعْنُــزٌ كُلْــفٌ وأَتْيَــاسُ
11 -حتــى أُتِــيحَ لَــهُ يَوْمــاً بِمَرْقَبَــةٍ	ذُو مِــرَّةٍ بِــدوَارِ الصَّــيْدِ وجَّــاسُ
12 - يُدْنِي الحَشِيفَ عليه كَيْ يُوَارِيهَا	ونَفْسَـــهُ وَهْـــوَ لِلأَطْمَـــار لَبَّـــاسُ
13 - فَثَارَ مِنْ مَرْبِضٍ عَجْلانَ مُقْتَحِماً	وَرَابَـــه رِيَبَـــةٌ مِنْـــهُ وإيجَـــاسُ

(1) الديوان: ص 133-136.

14 -فَقَـامَ فِي سِيَتَيْهَا فـانْتَحَى فَرَمَـى وَسَـــهْمُهُ لِبَنَـــاتِ الجَــوْفِ مَسَّـــاسُ

15 -فَـرَاغٌ عـن شُـزَنٍ يَعْـدُو وعَارَضَـه عِـــرْقٌ يَمُـــجُّ دَمَ الأَجْـــوَافِ قـــلاّسُ

صوت السين	صوت الراء	صوت الميم
29	31	45

نلحـظ كثافـة صـوت المـيم وهوصـوت ينغلـق عليـه الفـم وهـو صـوت يحـاكي الأنـين والألم والتوجـع الصـامت دون جلبـة أو صـراخ، وقـد يتطلـع إلى بعث الشدة والتماسك في المخاطب "مـي"، و قـد يـدل علـى مـرارة الفقـد لفلـذات الأكباد والعظماء ممـن عـرفتهم "مـي" وممـن لم تعـرفهم" رمـى. حومـة. مشـبوب. يمج... ويتآزر معـه صـوت الـراء الـدّال علـى التكـرار، والتكـرار هنـا للمصـائب على الأحياء، ويوحي ربما بالتوتر والقلق الذي يناسب موقف " الشـاعر ومـي"من حـوادث الـدهر والمصيبة، باعتبـاره يضـفي جـوا مـن التكـرار المصـحوب بـالقلق بسبب طبيعته التكرارية" الدهر. فراغ. فرمى.....

ولصـوت حـرف السـين حضـور ملمـوس حيـث يـوحي بطبيعتـه الصـفيرية بإحسـاس الشـاعر بالحـذر والتيقظ إزاء الأخطـار وحـوادث الـدهر رغـم إيمانـه بالفقد"خلاس. سهمه. وجاس. إيجاس....

وهذه السمفونية التي عزفتها الأصوات، سـاندت معـاني الكلمـات الـتي تكـررت بـدورها لتعبر عـن انفعـالات الشـاعر وتعزيـة "مـي" مـن حـوادث الـدهر، وساهمت في إثراء معنى النص وتوطيده.

كما نلحظ من الظواهر الأسلوبية تكـرارصـوت المدّ كمـا في الأبيـات التالية من الوافر:[1]

(1) الديوان: ص 43-44.

1 -أَمِنْكِ البرقُ أَوْمَضَ ثُمَّ هَاجَا فَبِتُّ إِخَالُهُ دُهْماً خِلاجَا

2 -تَكَلَّلَ فِي الغِمادِ فأرضِ لَيْلَى ثلاثاً لا أُبِينُ له انْفِراجا

3 -فما أَصْحَى هَمِيُّ الماءِ حتى كأنَّ على نَواحي الأرض ساجا

نلحظ أصوات المدّ التي تحتاج زمنا أطول من غيرها من الأصوات عند النطق بها، وهذا الأمر يعطيها قدرة على التلون الموسيقي حيث تمنح المتلقي لحناً مختلفاً وتأثيراً نفسياً متنوعاًوتخلق نوعاً من الانسجام بين الموسيقا وحالة المبدع النفسية، والأبيات ترسم صورة المطر ومراحل هطوله في مشهد يحفل بالصوت واللون والحركة "إخاله. هاجا. ليلى. الغماد... " دون إهمال للبعد الزماني والمكاني، حيث امتدت السحب لتشمل "أرض ليلى" وتستمر ثلاثة أيام إذن جاء صوت المد ليتعاضد مع الفكرة هي مراحل هطول المطر ومدة هطوله وشموله مكاناً متسعاً.

وإيقاع جملة "لا أبين لها انفراجا"ساند صوت المدّ الذي يطول ويحتاج لزمن كزمن المطر وطول مدة هطوله واستمراره.

تكرار الإيقاع:

هذه أبيات يتجلى فيها التكرار جلياً وهي من الطويل:[1]

بِأَرْيِ التي تَأْرِي لَدَى كلِّ مَغْرِبٍ إذا اصْفَرَّ لِيطُ الشَّمس حان

بِأَرْيِ التي تأْرِي اليَعاسِيب أصبحت إلى شاهِقٍ دُونَ السَّماء ذُؤابُها

جَوَارِسُها تَأْرِي الشُّعُوفَ دَوائِبًا وتَنْصَبُّ أَلْهَاباً مَصِيفاً كِرَابُها

شكّل تكرار المقاطع الصوتية حضوراً مميزاً لدى الشاعر سواء كانت المقاطع حرفا أو كلمة أو اسماً أو فعلاً أو جملة، وقد وظفها للتعبير عن غرضه وانفعالاته، من جراء الغزل بالمرأة التي لايجد حوله أفضل من العسل في

---

(1) الديوان: ص33.

حلاوته ليقرنه بها، نجده يلح على تكرار مقطع "الأري"العسل، خمس مرات عاقدا مقارنة بين المرأة والعسل لينتهي إلى تفضيلها على العسل، فقد كرر صوت الراء وكرر المقطع الصوتي " **بـأَرْيِ التي تـأْرِي** "مرتين وهو مؤلف من تفعيلتين هما :فعولن مفاعيلن.

وهذه أبيات يبدو فيها تكرار مقطع صوتي بعينه، وهي من الطويل:[1]

1 -أَسَاءلْتَ رَسْم الدَّارِ أَمْ لَمْ تُسَائِلِ عَن السَّكْن أَوْ عَنْ عَهْدِهِ بالأَوائِلِ؟

2 -لِمَنْ طَلَلٌ بالمُنْتَضَى غَيْرُ حائِلِ عَفَا بَعْدَ عَهْدٍ من قطارٍ ووابِلِ

3 -عَفَا غَيْرَ نُؤْيِ الدَّار ما إنْ تُبينُهُ وَأَقْطَاع طُفْيٍ قدْ عَفَتْ في المَعَاقِلِ

4 -عَفَا بَعْدَ عَهْدِ الحَيِّ منْهُمْ وقَدْ به دَعْسُ آثَارٍ ومَبْرَكُ جَامِلِ.

حيث تصور الأبيات ألم الشاعر وحزنه على زوال ديار الأحبة، فلم تعد سوى طلل شوه معالمه هطول المطر، وقد أكدّ النص فكرة العفاء والزوال بتكرار صوت العين والفاء اللذين يشكلان المقطع "عفا" والذي يشي بالزوال والعفاء، وجاءت في وتد مجموع "||5" للدلالة على مدة زوال تناسب الوتد المجموع المنتهي بحرف مد ساكن كسكون الديار، ومن خلال التكرار نجد تأكيدا للفكرة المتسلطة على الشاعر، والتكرار أعطى مفتاحها، وبذلك يكون التكراروم ضة لاشعورية يسلطها الشعر على أغوار النفس، يضيئها ويطلعنا عليها، ناقلاً مشاعره من خلال تلك المقاطع الصوتية التي كررها.

ونستطيع القول:إن التكرار على كافة مستوياته يعكس حالة نفسية متغلغلة داخل صاحبها فيعمد إلى تفريغ شحنات مطبقة على نفسه، ونلحظ ذلك في الرثاء عند أبي ذؤيب حيث كرر كلمة "أودى بني" وجملة "والدهر لايبقى على حدثانه "ومعنى حيث دار في فلك الدهر المؤدي إلى الفقدمن جهة وحالة الحزن والألم من جهة ثانية، وما تفسير ذلك إلا لحالة الحزن التي قد

(1) الديوان: ص189-199.

تفقده اتزانه احيانا ولم يعد يقوى على التحكم، فيفلت من ربقة التحكم في نطقه.

- الجناس:

من فنون البديع اللفظي، وتُعنى بحسن الجرس ووقع الألفاظ على الأسماع[1] ولذلك لها اعتباراتها في المؤثرات الإيقاعية الموسيقية، إذ ليس الوزن العروضي وحده المعبر عن الإيقاع في النص، بل تسهم فنون عدة ومنها الجناس في الدور الموسيقي الإيقاعي، ضمن الموسيقا الداخلية للنص، لأن القصيدة ليست مجرد إيقاع عروضي فحسب.

ويمتاز الجناس بموسيقية ترجع إلى خاصية التكرار والترجيع، حيث يبرزان جرس الأصوات ويكثفانها شريطة الأتنعزل عن المعنى [2] وفن الشعر قوامة الإيقاع والتنغيم الممتزجين بالدلالة الموحية، والجناس قديأتي على مستوى إيقاعي تكراري ودلالي أي ذو دلالة معنوية حيث لاقيمة للفظ دون دلالة.

ولم نلحظ عند أبي ذؤيب جناساً تاماً، ونلحظ جناساً ناقصاً كما يلي:

33 -إذا ما <u>الخَلاجيمُ</u> <u>العَلاجيمُ</u> نكلُّوا   وطَــالَ عَلَــيْهِم ضَرْسُــها وسُــعَارُها.

والبيت يصف مقومات الشجاعة الجسدية التي تحلى بها نشيبة، فهو يصف عرض عظامه وطول ذراعيه خاصة، وطول جسمه عامة، وسرعة المرّ في الحرب التي يصمد فيها صاحب الطول والجسم، وقد لجأ الشاعر إلى الجناس ليؤكدهذه الصفات ويدعم الفكرة المنشودة وهي شجاعة نشيبة، ونلحظ ما تمخضت عنه بنية الجناس من أثرٍ إيقاعيٍّ من خلال تقارب البنية الصوتية وضخامتها وتميزها دالة على تميز صاحبها، فالعلاقة الصوتية تتناسب مع العلاقة الدلالية للكلمتين، حيث التماثل الكبير بينهما باعتبارهما جناساً ناقصاً.

---

(1) موسيقا الشعر: إبراهيم أنيس، ص44.
(2) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، ص302.

ومن الشواهد على الجناس ما يلي في رثاء نفر من هذيل:

19 -وَخَفِّضْ عَلَيْكَ مِنَ الحَارِثَاتِ وَلا تُـــرَيَنَّ كَئِيبــاً بِشَــرّ

20 -فَــإِنَّ الرِّجَــالَ إلى الحَادِثَــا تِ فَاسْـتَيْقِنَنَّ أَحَــبُّ الجَـــزَرْ.

لجأ الشاعر للجناس ليدلل على فعل الموت بالأحياء، وأن المنايا رصد لهم، وجاء التقارب والتجانس بين الكلمتين لينتج إيقاعاموسيقيا يعزز الموسيقا الداخلية ويشّد المتلقي للمعنى المنشود في حديثه عن تجنب الكآبة والتخفيف من نوائب الدهر مهما اشتدت الكروب، وأن يتيقن بحتمية الموت الذي يستحلي الأحياء من الرجال.

ومن الشواهدعلى الجناس ما يلي في وصف الإبل وهي تحمل الهودج:

4 -هَبَطْنَ بَطْنَ رُهْاطٍ واعْتَصَبْنَ كما يَسْقي الجُذُوعَ خلالَ الدُّورِ نَضَّاحُ

5 -ثُمَّ شَـرِبْنَ بِنَـبْطٍ والجمـالُ كَـأَنَّ الرَّشْـحَ مِـنْهُنَّ بالآبَـاطِ أمْسـاحُ

جاء الجناس بين "هبطن، بطن، نبط " وظهر واضحاً الأثر الموسيقي لهذه الكلمات من خلال الأصوات المشتركة بينها، ونلمح صوت النون في إثراء الموسيقا الداخلية صعوداً ونزولاً بسهولة تشبه سهولة البحر المنسرح و أشبه بحركة الإبل ومن فوقها الهوادج التي تشبه النخل يرتفع ويسفل.

حتّــى إذا أمكنتُــه كــانَ حينئــذٍ حــرّاً صــبُوراً فــنعمَ الصــابرُ النّجــدُ

نلحظ الجناس بين "صبور" وهي صيغة مبالغة و"صابر" وهي صيغة اسم فاعل، وهذا يؤكد الشجاعة والنجدة لمن يقاتل.

- التصريع:

يقوم على توافق الحرف الخير في شطري البيت الشعري[1] وهو يزيد دائرة الإيقاع الشعري سعة، وهو ليس أمراً حتمياً، والشاعر أعرض عن التصريع إلا النزر القليل، ويمكن أن يكون لمصراعي المطلع دلالة ما في

---

(1) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: ص370.

قصائدماكما في هذا المطلع.

1 -هــل الــدّهْرُ إلاّ لَيْلَــةٌ ونَهارُهَــا و إلاّ طُلُــوعُ الشَّــمسِ ثُــمَّ غِيَارُهَــا

نلحظ أن مصراعي المطلع هنا يرتبطان بكلمات الحشو في الشطرين، والبيت قائم عل الطباق بين "الليل والنهار وطلوع الشمس وغيابها"وهذا يجلي حقيقة الدهر وتقلبه وعدم استقراره، وهذا ما جعل الشاعر يتجه صوب الطباق ليوضح ذلك، ويعكس حالته النفسية التي تناهبتها أحداث الدهر، وهذا التصريع وإن حضر في المقدمة الغزلية إلا أنه مرتبط برثاء نشيبة الذي بموته اختزل الشاعر الدهر وصوره بأسلوب قصر أداته النفي والاستثناء مؤكدا تلك الحقيقة من خلال حالة الشمس التي لاتستقر على حال، تطلع وتغيب كحال الأحياء يولدون ويموتون، والتصريع سار بخيط خفي من مطلع النص إلى ختامه، ويلتقيان على فكرة التأمل والتدبرفي أحوال الدهر والحياة في صورة قريبة يومية محسوسة وهي غياب الشمس وطلوعها وغياب الأحياء وغيابهم على يد الموت.

وكذا في مطلع العينية:

-أَمِــنَ الــمَنونِ وَريــبِها تَتَوَجَّــعُ وَالــدَهرُ لَـيسَ بِمُعتِـبٍ مِـن يَجـــزَعُ

-أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعـاً إِلّــا أَقَــضَّ عَــلَيكَ ذاكَ المَضــجَعُ

-فَــكَأَنَّها بِــالجِزعِ بَــينَ يُنابِــعٍ وَأولاتِ ذي العَرجـاءِ نَهــبٌ مُجمَــعُ

نجده يؤكد على تقلبات الدهر وفعله بالأحياء، وما يأتي به من فجائع ومصائب حيث ينزل بأي ساحة يشاء، ويضعف أهلها، أينما حلّ وفي أي موضع.

وكذلك في هذين البيتين:

1 -أَسَاءلْتَ رَسْم الدَّارِ أَمْ لَمْ تُسَـائِلِ عَن السَّكْن أوْ عَنْ عَهْدِهِ بالأَوائِلِ؟

2 -لِمَـنْ طَلَلٌ بالمُنْتَضَـى غَيْـرُ حائِلِ عفَـا بَعْـدَ عَهْـدٍ مـن قطـارٍ ووابِـلِ

حيث يصور تفجع الشاعر وحزنه على زوال ديار الأحبة، وهذ المقطع

المصرع يشي بحالة الحزن الواقعية، ولأهمية الغرض صرّع الشاعر، والاستفهام مشفوعا بأم المعادلة تأكيد على حالة العفاء المتحقق في ديار الأحبة، علاوة على ذكرالدار والتي أصبحت طللا من خلال الفعل "عفا".

وفي هذا البيت:

مـا بـالُ عـيني لاتجـف دُمُوعُهـا كـثيراً تَشَـكِّيها قلـيلاً هُجُوعُهـا

والتصريع هنا لهول الحدث حيث غدرت جماعة بأخرى من قوم الشاعر، فنلحظ التصريع يناسب الغرض حيث البكاء والسهد والقلق وقلة النوم من خلال مقابلة رسمها، تدل على حالة نفسية أتعبها الحدث لاسيما وأن من قُتلوا أهل رياسة وسيادة.

ومن الشواهد على التصريع من الوافر:

جَمالَـكَ أيُّهـا القَلْـبُ القـريحُ سـتَلْقى مَـن تحِـبُّ فتَسْـترِيحُ

التصريع جاء في مطلع النص الغزلي، وصوت الحاء من أعمق الأصوات، والشاعر يكابد لواعج الحب، والتلاحم بين الشطرين من جراء التصريع يشي بتلاحم بين الشاعر ومَن يحب.

ردّ العجز على الصدر:

"وهو أن يكون أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والآخر في صدرالمصراع الأول أو حشوه أو أخره أو صدر الثاني".[1]

ويطالعنا عند أبي ذؤيب إلا أنه لايشكل ظاهرة أسلوبية واضحة من مثل قوله:

أم مـا لجنبـك لا يلائـم مضـجعاً إلا أقـض عليـك ذاك المضـجع

وكذلك قوله:

---

(1) الإيضاح: الخطيب القزويني، ص400.

فإن تزعميني كنت أجهل فيكم   فإني شريت الحلم بعدك بالجهل

هذا المحسن البديعي وغيره ممن تقدم يضفيان على النص نوعا من الموسيقا التي تؤكد الفكرة المنشودة لدى الشاعر.

تقويم الظواهر الأسلوبية
في شعر أبي ذؤيب الهذلي

1 -الألفاظ والتراكيب:

- الغريب:

نلحظ شيوع الألفاظ الغريبة في شعر أبي ذؤيب الهذلي، ما لفت انتباه أهل اللغة واتخاذهم شعره معيناً لتوضيح المبهم، مما يدل على تميزه عن غيره من الشعراء وتمكنه من اللغة وهو من أفصح قبائل العرب، وهذه الغرابة في الألفاظ جاءت لخدمة معاني الشاعر والأفكار التي طرحها، وربماكانت هذه الغرابة بسبب انغلاق الثقافة الشعرية للشاعر، كما في هذه الأبيات:

6 -سَقَى أُمَّ عَمْروٍ كل آخِرِ ليلةٍ   حَنَاتِمُ سُودٌ ماؤهُنَّ ثَجِيجُ

7 -إذا هَمَّ بالإقْلاعِ هَبَّتْ له الصَّبا   فأعْقَبَ نَشْءٌ بعدها وخُرُوجُ

8 -تَرَوَّتْ بماءِ البَحْرِ ثُمَّ تَنَصَّبَتْ   عَلَى حَبَشِيَّاتٍ لَهُنَّ نَئِيجُ

9 -يُضِيءُ سَنَاهُ رَاتِقٌ مُتَكَشِّفٌ   أغَرُّ كَمِصْبَاحِ اليَهُودِ دَلُوجُ

13 -له هَيْدَبٌ يَعْلُو الشِّرَاجَ وهَيْدَبٌ   مُسِفٌّ بأَذْنَابِ التِّلاعِ خَلُوجُ

16 -كأنَّ ثِقَالَ المُزنِ بين تُضَارِعٍ   وشَابَةَ بَرْكٌ من جُذَامَ لَبِيجُ

"حناتم" وتعني السحاب الأسود، والسحاب الأسود يدل على امتلاء بالقطر، إذن اللفظة رغم غرابتها فقد أثرت المعنى ودعمت الفكرة وهي غزارة المطر المكنون في سحاب أسود داكن.

"نئيج" ومعناها المرّ السريع للسحاب المصحوب بصوت ربما صوت الرعد، وهذه اللفظة الغريبة ساهمت في رسم اللوحة التي عناها الشاعر عن المطر.

"راتق"سحاب متراكب كثيف متجمع يدل على أنه محمَّل بالمطر.

"هيدب"مسيلات ناتجة عن مطر غزير كأنها أهداب الأثواب المتدلية على الأرض.

"لبيج" وتعني الارتماء على الأرض للبعير أو الرجل من جراء مرض أو تعب، وأراد أن السحاب ملازم للسماء لايغادرها وهذا يدل على أن السحب حبلى بالمطر ومقيمة كبعير ارتمى على الأرض لا يبرحها، مما يوحي بارتواء الأرض وشيوع الخير والسقيا للزرع والضرع، وما تقدم يغني الدلالة والفكرة ويوضح الصورة وكأنها تحدث أمامنا ونراها رأي العين.

هناك معجم عربي ينهل منه الشاعر، وهناك معجم خاص بهذيل ينهل منه، إذن في ديوانه نلحظ أنه ينهل من معجم العرب عموماً، ومن معجم هذيل خصوصاً.

لقد لاقى المطيَّ بنجد عُفرٍ حديثٌ إن عجبتَ لهُ عجيبُ[1]

المطي: الرجل بلغة هذيل، الواحد" مِطْوٌ"

يقولوا قد رأينا خير طرفٍ............... [2]

هذيل تسمي الكريم "طِرفاً" وأصله من الفرس الكريم.

في عَائَةٍ بِجُنُوبِ السِّيِّ مَشْرَبُها غَوْرٌ ومَصْدَرُهَا عَنْ مَائِهَا نُجُدُ

هذيل تقول " نُجُدُ" وهي نَجْد.

ومن ذلك في "إذن" هذه لغة هذيل وغيرهم يقول "إذٍ " في قوله:

تواعدنا الرُّبيقَ لننزلنه ولم تشعر إذن أني خليف.[3]

و"منحرد "بدلاً من منجرد. . . . . كأنه كوكب في الجو منحرد.[4]

---

(1) الديوان: ص19.
(2) الديوان: ص21.
(3) الديوان: ص176.
(4) الديوان: ص87.

ومنه في مطلع العينية "أمن المنون وريبها تتوجع[1] حيث التوجع بدلاً من " التشكي".

وكذلك "سبقوا هويّ. . . . . من العينية هويَّ والمراد هواي.

شيوع المادة الاشتقاقية:

تشيع المواد الاشتقاقية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، وتؤدي إلى التوضيح والإبانة والإفصاح عن فكرة ما تلح عليه، من خلال التكرار للتأكيد عليها، إضافة إلى الجرس الموسيقي من جراء التكرار، والجرس الموسيقي الذي يشدّ السامع ويأخذه إلى الفكرة التي يريد تجليتها وتوضيحهاحيث يشدنامن خلال المادة وجرسها الموسيقي المؤثر.

غياب الملمح الإسلامي:

الشاعر أدرك الإسلام وهاجر مجاهداً في سبيل الله، وصاحب عبدالله بن الزبير رضي الله عنه ومع ذلك لانلحظ أيّ تأثر بالإسلام من حيث المعنى والمبنى.

ها هو يقول مادحاً ابن الزبير رضي الله عنه من المتقارب: [2]

18 -فصاحِبَ صِدْقٍ كسِيد الضرَّا ... ءِ يَـنْهَضُ في الغَـزْوِ نَهْضاً نَجيحا

19 -وَشِيكَ الفُضُولِ بَعِيدَ القُفُو ... لِ إلا مُشَـاحَاً بـه أوْ مُشِـيحَا

20 -يَرِيـعُ الغُـزاةُ ومـا إنْ يـزا ... لُ مُضْـطَمِراً طُرَّتَـاهُ طَلِيحَا

21 -كَسَيْفِ المُرَاديِّ لا نَـاكِلاً ... جَبَانـاً ولا جَيْـدَرِيّاً قَبِيحَا

22 -قد ابْقَى لكِ الغَزْوُ مِنْ جِسْمِهِ ... نَواشِـرَ سِـيدٍ وَوَجْهـاً صَبِيحا

هذه الأبيات في مدح ابن الزبير رضي الله عنه، ولا نلحظ تأثراً بالإسلام حتى

---

(1) الديوان: ص139.

(2) الديوان: ص59-61.

ألفاظه خلت من التأثر حتى إنه يذكر الغزو أكثر من مرة ولم يذكر الجهاد ، وهذا يدّل على التصاقه بلغة الجاهلية.

كما نلحظ المعاني التي أطلقها في مدح ابن الزبير ﷺ لاتكاد تتعدى الموروث الشائع من قوة وشجاعة وشدة على الكفار ونور في الوجه، وتغيب ألفاظ التقوى والإيمان والورع، وإذا ولينا شطر الرثاء عند أبي ذؤيب عموماًو في العينية ورثاء نشيبة خصوصاً نلحظ غياب اللمسة الإسلامية، والدهر هو القوة الخفية الجبارة المهلكة للأحياء وهذه رؤية أهل الجاهلية، وربمايكون ذلك لضياع جزء من شعره أو عدم تعمقه بتعاليم الإسلام وربما لعدم وصول أثر الإسلام إلى لغته الشعرية والتزامه لغة هذيل وسننها الشعرية الموغلة في الجاهلية وعدم قدرته على التخلص من الموروث اللغوي لحداثة الدين الجديدوعدم ظهور تأثيره اللغوي والشعري.

التكرار:

نلحظ التكرار على مستوى الألفاظ والتراكيب، فقد كرّر الأسماء كاسم "نشيبة" في الرثاء والفخر، كما كرر في الأفعال والتراكيب من مثل هذه الأبيات من الطويل:[1]

1 -**أَسَاءلْتَ رَسْم الدَّارِ أمْ لَمْ تُسَائِلِ**   **عَن السَّكْن أوْ عَنْ عَهْدِهِ بالأَوائِل؟**

2 -**لِمَنْ طَلَلٌ بالمُنْتَضَى غَيْرُ حائِلِ**   **عَفَا بَعْدَ عَهْدٍ مِن قطارٍ ووابِلِ**

3 -**عَفَا غَيْرَ نُؤْيِ الدَّار ما إنْ تُبينُهُ**   **وَأَقْطَاع طُفْيٍ قدْ عَفَتْ في المَعَاقِلِ**

4 -**عَفَا بَعْدَ عَهْدِ الحَيِّ منْهُمْ وقَدْ يُرَى**   **بـه دَعْسُ آثَارٍ ومَبْرَكُ جَامِلِ**

أربعة أبيات كرر فيها الفعل "عفا"أربع مرات، وكرّر" أساءلت "و"تسائل"وكذلك التكرار "للعهد"ثلاث مرات وكذلك "الدار"وكلها جاءت

(1) الديوان: ص198-199.

لدعم فكرة العفاء لتلك الديار ولم يبق منها سوى آثار الأقدام.

تكراربعض حروف المعاني كما في الأبيات التالية من الطويل:[1]

24 - **فَجِـئْنَ وجَـاءَتْ بَيْـنَهُنَّ و إنَّـهُ لَيَمْسَـحُ ذِفْرَاهـا تَـزَغُّمُ كالفَحْـلِ**

25 - **فَجَـاءَ بِهَـا كَيْمَـا يُـوَفِّيَ حَجَّـهُ نَـدِيمُ كِـرَامٍ غَيْـرُ نِكْـسٍ ولا وَغْـلِ**

26 - **فَبَـاتَ بِجَمْـعٍ ثُـمَّ تَـمَّ الى مِنـىً فَأَصْـبَحَ رَاداً يَبْتَغِـي المِـزْجَ بالسَّـحْلِ**

27 - **فَجَـاءَ بِمِـزْجٍ لَـمْ يَـرَ النَّـاسُ مِثْلَـهُ هُـوَ الضَّـحْكُ إلاَّ أَنَّـهُ عَمَـلُ النَّحْـلِ**

نلحظ تكراراً لبعض حروف المعاني من مثل " الفاء" الدال على الترتيب والتعقيب، وقد أسهمت في رسم الصورة ووصف الأحداث بالتعاون مع الأفعال والأسماء لإضفاء الواقعية على المشهد التصويري لرحلة جلب الخمر والمعاناة في وصف هذه الرحلة، ليقول: إن هذه الخمر لم تصل بسهولة، بل بُذل من أجلها المال والتعب، وكأنك تعيش الرحلة الطويلة في جلب الخمر.

كما نلحظ تكراراً لبعض التراكيب من مثل:

والدهُر لا يَبْقى على حَدَثانِهِ: تركيب تكرر في العينية، وقد شكّل لازمة أسلوبية تشي بموضوع الصراع بين الحياة والموت والفناء للأحياء، نلحظ ذلك على خشبة المسرح من خلال المشاهد التي رسمها في اللوحات الفنية، وكأن الأحداث ممتدة وتدور في فلك الدهر الذي يرسل جنوده لاختطاف الأحياء، وهذا التكرار أشبه بناقوس يدقه النص كلما شعر بابتعاد المتلقي أو نسيانه، فيشده لحقيقة وهي تقلب الدهر وسطوة الموت على الحياة.

وهناك تراكيب تكررت في أكثر من قصيدتين، في رثاء نشيبة من الطويل[2]

---

(1) الديوان: ص195.

(2) الديوان: ص54.

وذَلِــك مَشْــبُوحُ الــذِّرَاعَيْن خَلْجَــمٌ   خَشُــوفٌ بــأعرَاضِ الــدِّيارِ دَلُــوجُ

ضَــرُوبٌ لهامــات الرِّجَــال بِسَــيْفِهِ   إذا حَــنَّ نَبْــعٌ بيــنَهُمْ وشَــرِيجُ

وهذان بيتان يتشابهان في الصدر مع سابقيهما[1].

وذلــك مَشْــبُوحُ الــذِّرَاعَيْن خَلْجَــمٌ   خَشُــوفٌ إذا مــا الحَــرْبُ طــالَ مِرَارُهَــا

ضَــرُوبٌ لِهَامَــاتِ الرِّجَــالِ بِسَــيفْه   إذا أُعجِمــتْ وسْــطَ الشــؤونِ شِـفَارُها.

ما تقدم صفات لنشيبة تعشعش في ذاكرة الشاعر، وتلح عليه فيسوقها في أثواب عديدة لكنها في الغرض ذاته، والغاية من التكرار هو ترسيخ هذه الخصال في ذهن السامع من جهة وإبراز خصال نشيبة من جهة ثانية، وكأنه يريد توصيل رسالة مفادها أن نشيبة ليس رجلاً عادياً.

يامي:

لازمة تكررت أكثر من مرة وهي تحمل العزاء والسلوان للمتلقي سواء أكان "مي" أم غيرها، في رسائل تنبيهية تذكيرية بأن الموت يقض مضاجع الأحياء، ولامبرر للقلق والأسى فهو قدر محتوم.

بأطيبَ من فيها إذا جئت طارقًا: لازمة أسلوبية تتكرر في الغزل، للتأكيد على منزلة المحبوبة التي قبعت في لاشعوره واحتلت حيزاً كبيراً من قلبه وعقله، فهو يعقد مقارنة بينها وبين الخمر والعسل في صورة استدارية ويفضلها على العسل والخمر، لاسيما مذاق فمها وقت السحر.

كذلك "بأطيبَ من مُقبَّلها. . . . . . [2]

الخيال:

نلحظ تكرار المشاهد المسرحية ذات الصور المتحركة الممتدة، التي صورت الصراع بين الموت وأدواته والأحياء، كما في العينية وما ذاك إلا تفريغ

(1) الديوان: ص119.
(2) الديوان: ص82.

لهواجس عشعشت في فكر الشاعر لاسيما في غرض الرثاء، حيث يشيع الرمز من خلال النص وما فيه من صراعات وإسقاطها على الأحياء من بني البشر.

التشبيه:

يكررالشاعر التشبيه في النصوص، كما شبه الطريق بفرق الرأس "وأغبر. . . كفرق العامري "وقوله"ومتلفٍ مثل فرق الرأس. . . "وهذان التشبيهان منتزعان من البيئة، ويعكسان شجاعة السالك لهذه الدروب وهو نشيبة الذي كثيراً ما رثاه وكرر اسمه في نصوصه.

وفي غرض الغزل يكرر التشبيهات التي نلحظ فيها جِدة وطرافة من مثل:

كأن ابنة السهمي درة قامس. . . .

كأنها عقيلة نهب. . .

كأنه أسي. . . .

كأن عليها بالة. . .

كأن ابنة السهمي. . . موشحة. . . وهذ التشبيهات جاءت لربط الغزل بالرثاءولا سيما أن النص في رثاء نشيبة، الذي يحضر في مواطن كثيرة في أشعاره.

ومهمة الصور تعميق الغرض الذي يتناوله الشاعر، والربط بين الأغراض الشعرية المتنوعة داخل النص وصولاً إلى وحدة النص الشعري.

ونلحظ التفصيل في الصور الاستدارية:

حيث تطول الصور ويصل بعضها إلى أكثر من عشرين بيتاً، مما يدّل على براعة الشاعر، وقد نلحظ أكثر من صورة في قصيدة واحدة، كما نلحظ تعدد مجالات الصورة الاستدارية في أغراض متعددة، وقد رسمت الصور الاستدارية قصة شعرية توافرت فيها عناصر القصة، من زمان ومكان

وشخوص إضافة إلى اللون والصوت، وهذا المشهد التفصيلي القصصي في وصف جلب العسل، وهو وصف اختص به شعراء هذيل.

وكل هذه التفاصيل ذات صلة بموضوع النص وهوالغزل بأسماء، وإنما ساق الشاعر ما ساقه لتفضيل المرأة على العسل رغم الاستطراد والإطالة.

كما في هذه الأبيات من الطويل:[1]

15 -بأَرْيِ التي تأْرِي لَدَى كلِّ ... إذا اصْفَرَّ ليطُ الشَّمس حان

16 -بأَرْيِ التي تأْري اليَعاسيب ... إلى شاهِقٍ دُونَ السَّماء ذُؤابُها

17 -جَوَارِسُها تَأْرِي الشُّعُوفَ دَوائِباً ... وتَنْصَبُّ أَلْهَابَاً مَصِيفاً كِرَابُها

18 -إِذَا نَهَضَتْ فيهِ تَصَعَّد نَفْرَها ... كَقِتْرِ الغِلَاءِ مستدِرّاً صِيابُها

19 -يَظَلُّ عَلَى الثَّمْراءِ مِنْها جَوَارِسٌ ... مَرَاضِيعُ صُهْبُ الرِّيش زُغْبٌ رِقَابُها

20 -فَلَمَّا رآها الخالِدِيُّ كأَنَّهَا ... حَصَى الخَذْفِ تَهْوِي مُستَقِلاً إِيَابُهَا

21 -أَجَدَّ بها أَمْراً وأيْقَنَ أَنَّهُ ... لَهَا أو لأُخْرَى كالطَّحِين تُرَابُها

22 -فَقِيلَ تَجَنَّبْها حَرَامُ وَرَاقَهُ ... ذُرَاهَا مُبِيناً عُرْضُهَا وانْتِصابُها

23 -فَأَعْلَقَ أَسْبَابَ المَنِيَّةِ وارتَضَى ... ثُقُوفَتَهُ إنْ لَمْ يَخُنْهُ انْقِضَابُها

24 -تَدَلَّى عَلَيْهَا بَيْنَ سِبٍّ وخَيْطَةٍ ... بجَرْدَاءَ مِثْل الوَكْفِ يَكْبو غُرَابُها

25 -فَلَمَّا اجتَلاها بالإيامِ تَحَيَّزتْ ... ثُبَاتٍ عَلَيْها ذُلُّهَا واكتِئَابُها

26 -فَأَطيبْ بَراحِ الشَّأْمِ صِرْفاً وهذِهِ ... مُعَتَّقَةً صَهْبَاءَ وهْيَ شِيابُها

27 -فما إن هُمَا في صَحْفَةٍ بَارِقِيَّةٍ ... جَديدٍ حَديثٍ نَحْتُهَا واقِتضابُها

28 -بأَطْيَبَ مِنْ فيهَا إذا جِئتُ طَارِقاً ... مِنَ اللَّيْلِ والتَفَّتْ عَلَيَّ ثِيابُها.

---

(1) الديوان: ص33-37.

حضور الحيوان:

يحضر معجم الحيوان بكثرة في شعر أبي ذؤيب، في غرض الغزل يذكر " العيساء والشادن والظباء" وفي الصراع والموت يذكر "الكلاب والحمر الوحشية والثور والهزبر "، وفي النزال بين الفارسين يذكر "الفرس" كل ذلك ليعبر عن فكرة الموت والصراع بين الأحياء والأموات، وكل حيوانات الشاعر مصيرها الموت، ويبد أن شعره فقير دون الحيوان، والحيوان بحضوره الكثيف وفّر مادة هائلة للشاعر.

2 -الإيقاع:

أ - تناغم بين الصوت والمعنى، حيث يشكل تكرار الأصوات ضمن الكلمة ظاهرة عند الشاعر من مثل

وَتَجَلُّدي لِلشامِتينَ أُريهِمُ　　أَنّي لَرَيبِ الدَهرِ لا أَتَضَعضَعُ

التضعيف في كلمة " أتضعضع" وفيها معنى الضعف والانهزام، والبيت من العينية يحاول الشاعر أن يصور تجلده وصبره أمام ضربات الدهر إدعاء، لكنه في الحقيقة مزعزع ضعيف منهزم، وأرى غياب السلاسة وضعف الإيقاع في شعره.

ب - مجافاة التصريع:

نسبة التصريع تكاد تقترب من الربع نسبة إلى قصائده، إذن ثلاثة أرباع قصائده غير مصرعة

وقلة التصريع لافتة للنظر، فهل فُقد جزء من شعره؟ أم إن التصريع صنعة جاءت فيما بعد؟أم إن قضاياه الواقعية المهمة شغلته وأخذته عن هذه الصنعة.

الموسيقا الخارجية:

استخدم الشاعر سبعة بحور، وللطويل النصيب الأكبر لاتساعه للأغراض الرصينة، وتلاه البسيط والكامل والوافر والمتقارب والمنسرح والرجز، وهذه الأوزان تفاوتت طولاً وقصراً، والغريب غياب بعض البحور الشعرية وربما يعود ذلك إلى فقدان بعض أشعاره.

الخاتمـــــــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسوله الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فها هو البحث في لبناته الأخيرة، طوّفت فيه مع علمٍ من أعلام الشعراء، وفحلٍ من فحولهم، مسلطاً الضوء على جوانب شعره، متتبعًا خصائصه الفنية التي امتاز بها.

وقد بدأت هذا البحث بتمهيدٍ عن أبي ذؤيب الهذلي، فقدمت نبذةً عن حياته وشعره، كما تناولت في هذا التمهيد: الأسلوبية؛ من حيث مفهومها واتجاهاتها.

أما فصول البحث فقد كان أولها مختصاً بالمستوى اللفظي، وبدأ بمبحث عن "المادة (الجذر اللغوي)"؛ حيث تتكرر كثير من المواد في النصوص، وأمطت اللثام عما تضفيه هذه الظاهرة عند الشاعرمن بعد في الدلالة، ثم تناولت في مبحث "النوع": الأسماء والأفعال، مستنداً في بيان أثرهما الدلالي في النصوص على الفرق بينهما، ثم بيّنت بعض أدوار حروف المعاني كذلك لدى الشاعر، يلي ذلك: مبحث "الصيغة"، الذي تشعب الحديث فيه إلى: الهيئة التي تكون عليها الكلمات، وقد وجدت أن أوضحها لدى الشاعر: صيغ المبالغة، وتؤدي دورًا في تعميق الدلالة وتأكيدها، كما تتكرر أحيانًا بعض الصيغ لدى الشاعر، ثم عرضت للتنكير و التعريف، مبينًا – من خلال التحليل - ما لهما من أثر دلالي وصوتي، وعرجت على أنواع المعارف والدلالات المرتبطة بها، من خلال تتبعها في النصوص، وقد اعتمدت في كل ما سبق الانطلاق من الألفاظ إلى المدلول الذي تضيفه إلى النصوص.

أما الفصل الثاني: فقد كان مختصاً بالمستوى التركيبي، وقد عرضت فيه للجملة الاسمية والفعلية، محللاً بعض النصوص من خلال الاعتماد

علـى الفـرق بـين الجملـتين، كمـا عرضـت للنفـي والإثبـات في النصـوص، والتوكيد وما يفيده من تعميق المعنى، والشرط وجوابه وما يضيف من دلالة، وكونه من الروابط بين الجمل.

ثم تناولت الجمل الخبرية والإنشائية، مبينًا ما يخبر عنه الإنشاء من نشاطٍ انفعالي نفسي، من خلال أساليبه المتعددة، كما عرضت في نماذج محللة إلى تناوب الخبر والإنشاء في النصوص، وبعد ذلك انتقلت للحديث عن التقديم والتأخير، إذ يدل تغيير الترتيب الأصلي للكلام عن غرضٍ ما يقصد إليه الشاعر، وقد شاع لدى الشاعرالتقديم لا سيما الجار والمجروروالظروف، وتناولت الذكر والحذف، والذكر هو الأصل، وقد يكون لغرضٍ بلاغي، وقد يتكرر ذكر كلمة معينة، أما الحذف فينطوي على أبعاد دلالية ثرية، ناتجة عن إعمال الفكر في المحذوف، وعرضت لأساليب القصر، التي أبرزت أفكار الشاعر لأنها تقوي المعنى وتؤكده، مشيرًا إلى الفرق بين القصر بالنفي والاستثناء والقصر بإنما، ثم تحدثت عن الروابط بين الجمل، وقد امتاز الشاعر بحسن توظيفه للروابط و لا سيما الفاء، التي تسهم في ترتيب الأحداث وتتابع الإيقاع ورسم المشاهد، وقد لفت الشاعر نظر بعض النقاد القدماء إلى تلك الظاهرة في عينيته، وختمت مباحث هذا الفصل بحديثٍ عن الجملة الحالية، وقد لحظت أنها تسهم في رسم أبعاد بعض المشاهد المتحركة لدى الشاعر.

وجاء الفصل الثالث: ليتناول المستوى التصويري لدى الشاعر، فبدأ بتناول الصور الجزئية (التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية والتعريض)، وقد انطلقت من هذه الصور لبيان أثرها في الفكرة من خلال النصوص المحللة، ثم تناولت الصور الكلية (التي تتكون من مجموعة صور جزئية)، وتتشكل منها مشاهد كلية، وختمت هذا الفصل بالحديث عن ظاهرة التفصيل في الصورة، وذلك من خلال ذكر عدد من الصفات للمشبه

به، ومن خلال أسلوب " الصورة الاستدارية " الذي أكثر منه الشاعر مقارنةً بغيره من الشعراء؛ ولذلك فهو يشكل عنده سمة أسلوبية امتاز بها، وقد بيّنت فيما سبق من مباحث تآزر الوسائل اللغوية الأخرى مع الصور، ليبرز كل ذلك أفكار الشاعر الكلية.

وفي الفصل الرابع: تناولت المستوى الصوتي الإيقاعي، و بدأت مباحث هذا الفصل بالحديث عن تناسب الصوت مع المعنى؛ حيث وظّف الشاعر الأصوات في العديد من نصوصه لخدمة المعنى، وفي المبحث التالي حول الجناس بيّنت أنه لم يرد الجناس التام لدى الشاعر، وإنما ورد غير التام، وقد أسهم الجناس في تدعيم النواحي الإيقاعية في النصوص، كما لم يخل من إضافاتٍ دلالية تتمثل في التأكيد على معنىً معيّن من خلال ورود الكلمتين المتجانستين، أما جناس الاشتقاق فقد تم تناوله في مبحث "المادة (الجذر اللغوي)"، ثم تناولت التصريع، الذي لا يدل – بصفةٍ عامة – على شيءٍ ما يرتبط بالغرض، لكن قد يرتبط التصريع بالتجربة ضمن القصيدة التي يرد فيها – حسب ما بيّنت في موضعه -، وكذلك الحال فيما يتعلّق بالبحر الشعري؛ إذ ليس هناك ارتباطٌ بين بحورٍ بعينها و أغراضٍ معينة، و إنما قد يوجد ارتباطٌ ما بين البحر (الوزن) والمعنى في قصيدةٍ ما، وكذا القافية؛ إذ لا صحة لارتباط حروف رويٍّ بعينها ببعض الأغراض، لكن قد يوجد ضمن القصيدة أثر دلالي ناشئ عن أصوات القافية، وقد أحصيت حروف الروي لدى الشاعر، وتبيّن من خلال الإحصاء أن شعره يكاد يكون كله على قوافٍ مطلقة.

ثم التعليق على الظواهر الأسلوبية في شعر أبي ذؤيب، وقد انقسمت هذه الظواهر إلى ظواهر متعلقة بالألفاظ، وهي: الغريب الذي ارتبط بتمكن الشاعر من ناصية اللغة وانغلاقه تحت راية القبيلة؛ ولذلك فقد أسهم ورود الكلمات الغريبة لدى الشاعر في إثراء الدلالة؛ حيث تتضمن الكلمة الغريبة

جوانب دلالية قد لا تحيط بها بعض الكلمات المألوفة، ومن الظواهر: تكرار الكلمات والمواد الاشتقاقية (جناس الاشتقاق)؛ وقد أدّت هذه الظاهرة دورين: دلالي وجمالي، ومن الظواهر اللفظية كذلك: أن الشاعر قد أحسن في توظيف الأسماء والأفعال وتوزيعها بين السياقات المختلفة والأفكار التي تقتضيها، كما شاع لدى الشاعر إيراد النعوت (الصفات) وتعددها – أو تعدد الخبر - لتعميق الفكرة أو تفصيلها أكثر، وختمت هذه الظواهر بما لحظته من غياب الملامح الإسلامية في شعر أبي ذؤيب، وقد ناقشت هذه القضية في موضعها من البحث.

أما تقويم الظواهر المتعلقة بالتراكيب: فأولها: ما يتعلّق بتكرار التراكيب – على مستوى النص الواحد، وعلى مستوى شعر الشاعر، ومع غيره من الشعراء، ويأتي بعد ذلك: الروابط بين الجمل؛ إذ أحسن الشاعر استخدام الروابط ولا سيما الفاء، ثم تناولت ظاهرة الاستفهام في المطالع؛ حيث تؤدي دورًا في جلب انتباه المتلقي، وقد وردت هذه الظاهرة في ما يقارب ثلث نصوص الديوان.

وانتقلت بعد ذلك للحديث عن تقويم الظواهر المرتبطة بالصور، وقد كان أول ما لحظته منها: تكرارها – على مستوى الديوان، ثم تناولت شيوع التشبيهات لدى الشاعر، إذ تشكل الغالبية العظمى من الصور الجزئية لديه، وعرضت كذلك لجانب الجدة والطرافة لدى الشاعر في بعض الصور، واحتفائه بصورة الحيوان، التي أتت في معظم ورودها كاشفةً عن نظرة الشاعر للحياة ورؤيته للصراع بين الموت والأحياء، كما لحظت أن بعض الصور لدى الشاعر جاءت لتؤدي وظائف – إضافةً إلى وظيفتها الأصلية في سياقها - وأبرز ما وجدته من هذه الوظائف: أنها تؤدي دورًا في الربط بين الأغراض الشعرية ضمن القصيدة الواحدة، وأنها ترد أحيانًا لتعمّق الغرض الشعري، وجاءت ظاهرة التفصيل في الصورة (الصورة الاستدارية) في ختام هذه

الظواهر المتعلقة بالجانب التصويري، وقد أكثر أبو ذؤيب من أسلوب "الصورة الاستدارية" مقارنةً بغيره من الشعراء، وبرع فيها بحيث عكست تمكّنه الشعري.

وختمت هذا الفصل بتقويم الظواهر الإيقاعية، وأبرزها: تناسب الصوت مع المعنى، وقد نجح الشاعر في توظيف الأصوات لخدمة معانيه المختلفة، ومن الظواهر كذلك: العدول عن التصريع؛ حيث ترك الشاعر التصريع في ثلاثة أرباع نصوصه تقريبًا، وختمت بالحديث عن نسب ورود البحور الشعرية، وقد تبيّن بعد الإحصاء أن شعر أبي ذؤيب لم يخرج عن ستة بحور (الطويل والبسيط والكامل والوافر والمتقارب والرجز)، وقد مثّل الطويل ما يقارب نصف شعره، وتقاربت نسب ورود البسيط والكامل والوافر والمتقارب، وأتى الرجز بنسبة لا تكاد تُذكر.

وقد ضمّنت هذا الفصل بعض المقارنات بين بعض الأبيات للشاعر وأبيات غيره من شعراء عصره، كما ذكرت بعض المآخذ التي أخذها القدماء على أبي ذؤيب.

النتائج

وقد قادني هذا البحث إلى عدد من الاستنتاجات، أبرزها:

1. الترابط والوحدة العضوية في كثير من نصوص الشعر العربي ولمسنا ذلك في أدوات الربط التي كانت وشائج بين أغراض النص.
2. التأكيد عمليًّا على إمكان استثمار الأسلوبية وتطبيقها على الشعر العربي الجاهلي والقديم في الدراسات النقدية الحديثة.
3. الثراء الذي يتسم بها شعرنا القديم، ولا سيما ما يتعلق باللغة واكتمال الأدوات الفنية؛ مما يجعل هذا المخزون الشعري مؤهلاً بدرجةٍ كبيرةٍ لأن تنهض عليه العديد من الدراسات النقدية؛ إذا تجاوز الباحثون ما يتعلق بصعوبة لغته وتعبيراته.
4. ألقت هذه الدراسة الضوء على الظواهر الأسلوبية التي تسترعي الانتباه لدى الشاعر؛ ولعل من أبرزها خصوصًا: ظاهرة تكرر المواد اللغوية (جناس الاشتقاق)، وظاهرة "الصورة الاستدارية" التي تعد نمطًا متقدمًا من التصوير برع فيه أبو ذؤيب، وفي هذا ما يؤكد الفنية العالية والشعرية المتميزة للشعر الجاهلي، ومما يلفت النظر كذلك في شعر أبي ذؤيب: غياب الملامح الإسلامية الناتجة عن تأثر الشعراء بلغة الدين الجديد، وتشكل هذه السمة ظاهرة غريبة في شعره تستحق الوقوف عندها وتفسيرها.

وأخيرًا: أرجو أن أكون قد قدمت في هذا البحث المتواضع شتلة في بستان العربية الغنّاء، وأن أكون قد حققت ما وعدتهم به من خدمةٍ اللغة العربية واستثمارٍ لها في دراسةٍ نقديةٍ حديثة؛ لعلها تضيف جديدًا في مجالها، وأن تفتح أفقًا للبحث البلاغي النقدي.

فهرس المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ج1، القاهرة.

- الإصابة في تمييز الصحابة، ابن حجر العسقلاني، ج2، دراسة وتحقيق وتعليق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوَّض، قدم له وقرّظه: د. محمد عبد المنعم البري ود. عبد الفتاح أبو سنة ود.جمعة طاهر النجار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،1415هـ - 1995م.

- الجمهرة: لابن حزم الظاهري الأندلسي – تحقيق عبد السلام هارون – الطبعة الأولى، بيروت، 1403هـ.

- تاريخ الرسل والملوك، لمحمد بن جرير الطبري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، **دار** المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1387هـ - 1967م.

- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني،ج6، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، مصور عن طبعة دار الكتب.

- شرح أشعار الهذلين، السكّري، حققه: عبد الستار أحمد فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، ج1، مكتبة دار العروبة، مطبعة المدني، القاهرة.

- ديوان أبي ذؤيب الهذلي، شرحه وقدم له ووضع فهارسه: سوهام المصري، عني بمراجعته وقدم له: د. ياسين الأيوبي، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، عمّان، ط1، 1419هـ - 1998م.

- الطيب صالح في منظور النقد البنيوي، يوسف نور عوض: جدة، مكتبة العلم.
- الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت.
- الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د. فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشر و التوزيع، القاهرة، 1990م.
- الأسلوبية في الخطاب العربي، د. عبد العاطي كيوان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1420هـ، 2000م.
- دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1404هـ، 1984م.
- الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982م.
- في البنية والدلالة: رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، د. سعد أبو الرضا، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م.
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، د. محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي و مطبعة المدني، القاهرة، 1404 هـ.
- في التذوق الجمالي لعينية أبي ذؤيب الهذلي: دراسة نقدية إبداعية، د. محمد علي أبو حمدة، سلسلة النقد الأدبي التطبيقي(25)، دار عمّار، عمّان، 1995م.
- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 1998م.
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد

حمدان، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1418هـ - 1997م.

- تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي، سلسلة "مفاتيح"، طبع بالمطابع الموحدة، دار الجنوب، تونس، 1992م.
- وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، نوري حمودي القيسي، العراق، الموصل دار الكتب بجامعة الموصل، 1974م.
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: لمحمد النويهي، دار القومية، القاهرة.
- ديوان طرفة بن العبد: شرح وتحقيق/ د. محمد حمود، دار الفكر، بيروت، طبعة أولى، 1995م.
- الكامل في التاريخ، ابن الأثير، تحقيق: د. عمر عبد السلام تدمري،ج 2، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1417هـ - 1997م.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج 2، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1417هـ - 1996م.
- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 1998م.
- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، ضمن سلسلة "دراسات أدبية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
- اللغة والأسلوب، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980م.
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام، وبهامشه: (هداية السالك إلى تحقيق أوضح المسالك، محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط6، 1980م.
- مدخل إلى علم الأسلوب، د. شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1402هـ، 1982م.

- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د. محمد عبد المطلب، سلسلة "دراسات أدبية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

- اللغة والإبداع الأدبي، د. محمد العبد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1989م.

- ديوان أبي ذؤيب، تحقيق وشرح: أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1424هـ - 2003م.

- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، السلسة السادسة: الفلسفة والآداب، المجلد (20)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981م.

- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986م.

- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ - 1998م.

- الصورة البيانية في شعر الهذليين، دراسة وتحليل ومقارنة، محمد الحسن علي الأمين، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1410هـ.

- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه و علّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط1، 1412هـ – 1991م.

- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة (أدبيات)، مكتبة لبنان (ناشرون) – بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) – الجيزة، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1996م.

- الأسلوبية ونظرية النص، د. إبراهيم خليل، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م.

- الإيضاح، الخطيب القزويني، وبهامشه: (بغية الإيضاح)، عبد المتعال الصعيدي، ج4، مكتبة الآداب، القاهرة، ط6، 1416هـ - 1996م.
- جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، سلسلة "دراسات أسلوبية"(1)، دار الفكر المعاصر، بيروت،دار الفكر، دمشق، ط1416،2هـ - 1996م.
- موسيقا الشعر، ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، 1952م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج1، حققه وفصّله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972م.
- التحليل الألسني للأدب، محمد عزام، ضمن سلسلة "دراسات نقدية عربية"، منشورات وزارة الثقافة بسوريا، دمشق، 1994م.
- موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، حلب، سوريا، 1981م.

الفهرس